السلسلة الجامعية

قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب

من الأصول إلى القرن 7 هـ / 13م

الدكتور أحمد الودرني

المجلد الثاني



الدكتور أحمد الودرني

قضية اللفظ والمعنى
ونظرية الشعر عند العرب

من الأصول إلى القرن 7 هـ / 13م

المجلد الثاني



الطبعة الأولى

1424 هـ ـ 2004 م

دار الغرب الإسلامي

ص: ب. 5787 ـ 113 بيروت

الفصل الثّاني

قضيّة اللّفظ والمعنى وتَأصِيل
نظريّة الشِّعر
(مساهمة النُّقَّاد العرب)

لئن كنّا قد اهتممنا بمساهمة الجاحظ التّأسيسية بكثير من التّفصيل والتّنقيب فجمعنا في تحليلنا، لآرائه المتّصلة بقضيتنا، بين المقاربة الأفقيّة المركوزة على الربط بين مشاغله الدّينية والفلسفيّة والكلاميّة والاجتماعيّة والنقديّة الجماليّة طموحا إلى فهم الجزء من خلال الكلّ، وبين المقاربة العموديّة التي فرّعْنا في ضوئها قضيّة اللّفظ والمعنى إلى مسائل دقيقة ذات صلة باللفظ ومستوياته والمعنى ومصادره والعلاقة بينهما والقواعد الحاضنة لها، فإن الأمر يختلف مع نُقَّاد كُثْر أصحاب مادّة نقديّة ضخمة يمتدّ تأليفها على قرون. لذلك لن نتَّبع مع هؤلاء المقاربة العموديّة التي تقوم على العناية بالنّاقد الواحد والغوص على أسس تفكيره وتتبّع مناحيه تتبّعا دقيقا، بل ستكون المقاربة معهم أفقيّة. لذلك سنخترق مادّة مؤلَّفاتهم اختراقاً نكتفي فيه بالتقاط رؤوس المسائل المتحكِّمة في قضيّتنا موضع البحث. ومن ثَمَّ آثرنا التوقّف لديهم عند خصائص اللفظ والمعنى عامّة ثم عند اللفظ والمعنى في ضوء قضيّة التأليف وصولا إلى استصفاء المفاهيم التي تشكِّل النَّظريَّة الشِّعرية التي هي عِمَاد خطابهم النّقديّ التأصيليّ الذي حرصوا على صياغته بمنأى عن أيِّ تأثير خارجيّ.

I ـ في خصائص اللّفظ والمعنى:

من أبرز من استقطبت اهتمامَهم قضية اللفظ والمعنى ابن قتيبة (ت 276هـ) الذي كان "يتأثّر الجاحظ في كل ما خاض فيه"[1]. فطبيعيّ إذن أن يخوض ـ على غرار أبي عثمان ـ في مجال النّقد. وقد تجلّت أبرز آرائه النّقديّة في مقدّمة كتابه (الشّعر والشّعراء) التي اعتبرها إحسان عباس "بيانًا بموقفه النّقديّ عامّة ودستورا مستقلاً بموادِّه وأحكامه"[2]. يقول ابن قتيبة عن أَضْرُبِ الشِّعر: "تدبَّرتُ الشِّعر فوجدتُه أربعة أضْرب: ضرْب منه حَسُن لفظُه وجادَ معناه (. . .) وضرْب منه حَسُن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشْته لم تجد هناك فائدة في المعنى (. . .) وضرْب منه جادَ معناه وقصَّرتْ ألفاظُه عنه (. . .) وضرْب منه تأخَّر معناه وتأخَّر لفظه (. . .)"[3]. فيتّضح من ذلك تحديد منطقيّ صارم لأضْرب الشِّعر. وليس ذلك بغريب عن مفكِّر كابن قتيبة متنوِّع المعارف صاحب ذهنيّة تجمع إلى المعرفة بالعربيّة واللّغة ضروباً من الثقافة الأجنبيّة من فلسفة ومنطق[4]. وبذلك أتيح له تقريب النَّقد مما يُشْبه العِلْم بأنْ حلَّل الشِّعر إلى عناصره وحصْر حالات كلِّ عنصر[5]:

---

(1) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 122 . وراجع أيضا:
- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 105-106: "و لهذا الموقف كان لابد لابن قتيبة من أن يتأثر بالجاحظ فيروي كتبه وينقل منها. ويتبنّى بعض آرائه مثل رأيه في أن النادرة يجب أن تورَد بلفظ أصحابها ولو كانت ملحونة ورأيه في استباحة ذكر العورات في الكتب دون تحرّج . "

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 106 ويعتبر أمجد طرابلسي أن مقدّمة الشعر والشعراء تكشف بحقّ عن فنّ الشعر . راجع:
Amjad Trabulsi: la critique poétique des Arabes p 70: «Il y a là un véritable art poétique»

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 من ص 12 إلى ص 15

(4) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 122-123

(5) نفسه ص 123

□ **الضَّرْب الأوّل من الشّعر** : حَسُنَ لفظُه وجَادَ معْناه :

الشّاعر	الشِّعــــــر	الغرض/ المعنى	الفائدة
الحزين الكناني	في كفِّه خيزرانٌ ريحُه عبِقٌ مِن كفِّ أرْوعَ في عِرْنِينِه شَمَمُ يغْضِي حياءً ويُغْضَى مِن مَهَابتِه فما يُكَلَّمُ إلاّ حينَ يبْتَسِمُ (البسيط)	في المدح	الطهارة والحياء والمهابة
أوس بن حجر	أيتُها النَّفسُ أجْمِلي جزَعا إنّ الَّذي تحْذَرينَ قد وقَعَا (المنسرح)	في الرثاء	الصبر أمام القضاء
أبو ذؤيب الهذلي	والنَّفْسُ راغبةٌ إذا رغَّبْتَها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقْنَعُ (الكامل)	في الحكمة	ضرورة كبح شهوات النفس
حميد بن ثور	أرَى بصري قدْ رابَنِي بعْد صِحَّة وحسْبُكَ داءً أن تصحَّ وتَسْلَمَا (الطويل)	في الكبر	الداء بعد السلامة والضعف إثر القوة (= ضرورة الارتداع)
النّابغة	كِليني لهَمٍّ يا أمَيمةُ ناصبٍ وليلٍ أقَاسيه بطيءِ الكواكبِ (الطويل)	في الشكوى	السهاد والتفكير

نلاحظ في البدء أنّ الأبيات التي ضربها ابن قتيبة على "ما حسُن لفظه وجادَ معناه" ليست على نفس الدّرجة من الجودة الفنيّة. فبيْتا الحزين الكناني ينهضان على وصف الممدوح وفق ما تقتضيه السنّة النّقديّة من ذكر للحياء والطّهارة والمهابة[1]. بالإضافة إلى ما أفرزه التَّرديد: [في كفِّه/ في كفِّه ـ يُغضِى/ يُغضِى] من تعاود صوتيّ كان في خدمة الإيقاع. كما نلاحظ، من جهة التّركيب، جماليّة التّفضيل الذي أتاح المقارنة بين صورتيْن: صورة الخيزران وصورة الممدوح في ضرب من التدرّج من ذكر (الريح العبِق) في إشارة إلى المحسوس (المشموم) باتّجاه ذكر (العِرْنين)[2] في إشارة إلى المجرَّد (الأنَفة والإباء والعِزّ). وساهمت بنية الحصر التي شكَّلت عجز البيت الثاني في إظهار الممدوح جامعا بين نقيضيْن: القوّة أوانَ الحزم واللِّين أوانَ الابتسامة والتَّرويح. أما بالنّسبة إلى بيت أوس بن حجر الذي استجاده ابن قتيبة لفظا ومعنى فلا نظنّ صاحب الشعر والشعراء إلا متَّبعا أمينا لرأي عالِمٍ بالشِّعر كالأصمعي الذي اعتبر البيت أحسن ابتداء سمعه في مرثيّة[3] لأنّ المتأمِّل في هذا البيت يجده خاليا من التّصوير مفتقرا إلى الفرادة في النَّسج مما يجعله أقرب إلى الخطاب المرجعيّ الشّبيه بالتّعازي الرائجة في مألوف الكلام. ولعل ابن قتيبة المتديِّن الفقيه شُدَّ إلى الموعظة أكثر مما شُدَّ إلى كيفيّة القول. كذا الشأن بالنّسبة إلى بيت حميْد بن ثور فحديثه عن البصر الذي يضعف بعد حدَّة والصِّحة والسَّلامة الآيِلتَيْن إلى العَجْز والدَّاء، يجري مجرى الموعظة الحسنة الخالية من كل فنّ. أما بيت أبي ذؤيب الهذلي فنستغرب من إدراج ابن قتيبة له ضمن الضَّرب من الشِّعر الجيِّد لفظا ومعنى. فقد رأينا فيما مرّ من هذا البحث أنّ مثل هذا البيت يجسِّم التَّركيبة السّلبيّة للخطاب لأنه قائم على التَّضمين من خلال ما رواه الجاحظ عن أبي عمرو ابن العلاء: "لأنك إذا أنشدت رجلا لم يسمع بالنصف الأول وسمع (و إذا تُرَدُّ إلى قليل تقْنَع) قال: مَن هذه التي تُرَدُّ إلى قليل فتقنع. وليس المضمَّن كالمطلَق"[4]. إنّ التطابق بين بيت أبي ذؤيب وأفق انتظار متقبِّل صاحب ثقافة دينيّة كابن قتيبة الذي يحتفي بالوظيفة الأخلاقيّة للشِّعر، هو الذي جعله يستجيد معنى (كبْح شهوات النفس) وإن كان ذلك أبعد

(1) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 209-210

(2) ابن منظور: لسان العرب ج 9 ص 174-175: "يقال هم شُمُّ العَرَانينِ والعِرْنين الأنفُ كلُّه"

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 135

(4) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 155.

ما يكون عن الشِّعر بالإضافة إلى خروج التّركيب عن قواعد البنية النّموذج للبيت عند العرب. ويرد في الآخِر بيت النابغة في وصف طول الليل وهو مطلعُ مدحيّة له شهيرة ولا غرابة في الاجتماع على جودة هذا المطلع فالنّابغة عُرِف عند طائفة من القدماء بأنّه أحسن الشُّعراء مطالعَ[1] بالإضافة إلى أنّه في قامة امرىء القيس إذ قورن به في وصف طول الليل[2]. أمّا إذا تأمّلنا البيت في حدّ ذاته فنجد الشاعر قد خلع البُطء على النّجوم فبدا ليل الشاعر مختلفاً عن ليل الناس ولاح الصُّبْح/الأملُ بعيداً. إنّ النّابغة "يصوِّر طول الليل وهمَّه فيه تصويراً بديعاً، فالكواكب بطيئة لا تجري حتى ليظنّ أنّ الصبح الذي يرعى النجوم بأضوائه ويحصدها حصداً لن يؤوب"[3].

فلماذا سوّى ابن قتيبة بين الأبيات في الجودة بالرّغم من تفاوتها في القيمة الفنّيّة؟

نعتقد أنّ ابن قتيبة يستجيد الشِّعر تارة لمعناه الأخلاقي ذي النسغ الوعظي كما في أبيات أوس بن حجر وأبي ذؤيب الهذلي وحميد بن ثور. فهو هنا يقرأ الشِّعر من موقع المتديّن الفقيه السنِّي، وتارة أخرى لانسجام القول مع النموذج المدحي كما في بيتيْ الحزين الكناني، وتارة ثالثة لشُهْرة البيت بين العلماء والنّقادكشهرة المطلع في مدحية النابغة. وهو في الحالتيْن يقرأ الشعر من موقع الناقد المحافظ المتَّبع لما قالته العلماء. إن مقاييس الاستجادة ملتبسة إذ يتداخل في تقويم الشِّعر القيميُّ والفنيُّ إلى حدٍّ بعيد.

□ **الضَّرب الثّاني من الشِّعر**: حَسُنَ لفظُه وخلاَ معناه من الفائدة:

ويمثِّل ابن قتيبة على هذا الضَّرب بأبيات عديدة نكتفي منها بثلاثة تنسب إلى المعلوط السّعدي[4]. وهي قوله (الطويل):

وَلَمَّا قَضَيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ... وَمسَّحَ بالأَرْكَانِ مَنْ هُو مَاسِحُ
وَشُدَّتْ عَلَى حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا ... وَلاَ يَنْظُرُ الغَادِي الَّذِي هُو رَائِحُ
أخذْنَا بِأَطْرَافِ الأحَاديثِ بَيْنَنَا ... وَسالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ[5]

ثم يعلِّق ابن قتيبة على هذه الأبيات قائلاً: "هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 101
(2) المرزباني: الموشح ص 39
(3) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 282
(4) شوقي محمد المعاملي: عنصر الفكرة في الشعر. القاهرة مكتبة النهضة المصرية (دت) ص 26
(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 13

مخارج ومطالع ومقاطع، وإنْ نظرتَ إلى ما تحتها من المعنى وجدتَه: ولمّا قطعنا أيّام منى، واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطيّ في الأبطح. وهذا الصنف في الشعر كثير"[1] .
وتجدر الإشارة في البدء إلى خصوصيّة نظرة ابن قتيبة للفظ والمعنى إذ هي قائمة على التّحديد الموقعي: فالألفاظ عنده مرتبطة بالظّاهر/السّطح أمّا المعاني فتقع في الباطِن/العُمْق وهو ما توحي به عبارته "وإن نظرت إلى ما تحْتها من المعنى" :

البنية الفوقيّة	الألفاظ
البنية التّحتيّة	المعاني
شكل العلاقة بين البنيتيْن	التّراكب

إنّ الانطلاق من هذا النوع من الفصل بين اللفظ والمعنى يؤدِّي إلى تقويض قاعدة التلازم التي أقرّها الجاحظ بين شِقَّيْ العلامة اللّغوية. صحيح أن الجاحظ فصل بين اللفظ والمعنى بوجه عام ولكنّه فصلٌ له مبرِّراته الفلسفيّة والعقائديّة التي تجعل الألفاظ مخلوقة لاحقة للمعاني، بالإضافة إلى أنه لم يفصل بين اللفظ ومعناه اللغوي بل إنه ألح على التلازم بينهما إذ لا وجود لاسم بلا مسمًّى. أمّا ابن قتيبة فيفتقر في تناول علاقة اللفظ بالمعنى إلى الخلفيّة النّظريّة العميقة كالتي لاحظنا حضورها في فكر الجاحظ، لذلك بدت مقاربته للعلاقة في حاجة إلى السّند النّظري الذي يبرِّر فصله بين اللفظ والمعنى. ومن ثَمَّ صدر في تلك المقاربة عن رؤية متهافتة للحدث الشِّعري، فاختزل الألفاظ في الجانب الصوتيّ والموسيقيّ وما ينتج عن هذا وذاك من إيقاع أو تلاؤم في المخارج والمطالع والمقاطع. فكأن الألفاظ تقف في رأيه عند ما تحدثه من وقع في الأذن وتأثير في السّمع وهو ما يجعلها منفصلة تماما عن المعاني[2]. وفي ذلك تغْييب ظاهر لمستوى جليل ينهض عليه الحدث الشعري هو المستوى الدّلالي[3]. مع العلم أنّ الظّواهر الجرسيّة:

---

(1) نفسه
(2) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. ص 257.
(3) J. Cohen: Structure du langage poétique. Ed Flammarion. France 1966 p52: «Parce que l'acte de poétisation se joue aux deux niveaux du langage, phonique et sémantique. Le niveau sémantique est sans doute privilégié»

Les sonorités تُعَدّ عناصر أساسيّة ـ على غرار كلّ الدوالّ التي يسخّرها الشاعر ـ في البناء الشّكلي والدّلالي للنصّ الشّعريّ. فبتحْريك الصِّلات بين الصوت والمعنى يمكن للشاعر أن يزوِّد الصَّواتم التي تؤلِّف القصيدة بوظيفة دلاليّة أساسيّة(1). لقد بدا ابن قتيبة غيرَ مكترث لبلاغة الصَّوت ولخطّة الشاعر في التّأليف بين اللفظة والأخرى ولا لطريقته في التَّصوير(2). بل إنَّه عمد إلى تشويه الأبيات بنقْض تأليفها وتعْريتها عن صورتها وتحويلها إلى ما اعتبره (معنًى) صاغه في كلام يمكن أن يرد على لسان أيِّ حَاجٍّ يصف عودتَه. فاللّفظ الجيِّد عنده هو الأصوات وما تفرزه من موسيقى فصلَها فصْلا كلِّيا عن المعنى الذي حصره في الوقائع والأفعال التي شهدها الحاجُّ وأتاها. فالمعنى إذن فائدة أو لا يكون. وبذلك يقف الجماليَّةَ على اللفظ دون المعنى حتى وإن كان ذلك المعنى مصنوعاً صناعة شعريّة عالية. إنّ ابن قتيبة لم يشذّ في الواقع عن إلحاح القدماء على ضرورة حصول الفائدة بلْه الفوائد من المعنى وقد رأينا ذلك مع العلماء بالشّعر الذين مهدوا من خلال إقرار وظيفتيْ الإفادة والإمتاع لقضيّة اللفظ والمعنى ليؤسِّس الجاحظ من بعدهم مفهوم الإبداع على التّلازم بين المتعة والفائدة. فالجاحظ وإن غلَّب الفائدة ضمن مشغله المعرفيّ العلميّ في كتاب "الحيوان" خاصّة، فإنّه لم يستبعد وظيفة الإمتاع من موقعه ناقدًا صاحبَ رؤية جمالية، أمّا ابن قتيبة فيبدو لنا تفكيره النّقديّ الجماليّ متراجعا، إن لم

---

(1) Laurence Campa: La poétique de la poésie. Ed SEDES 1998 p 35: «Le son et le sens»: Les sonorités en effet, comme tous les signifiants travaillés par le poète, sont des éléments indispensables à la construction formelle et sémantique du texte poétique. En motivant les rapports du son et du sens, les poètes dotent les phonèmes du poème d'une fonction signifiante capitale».

فسلسلة الأصوات هي الحاملة للمعنى ولكن مدار القضية في معرفة الطريقة التي تؤدِّي الأصوات من خلالها تلك الوظيفة: راجع:

R. Jakobson: Six leçons sur le son et le sens. Ed. de Minuit. Paris 1976 p 40: «On sait que la chaîne des sons apparaît comme le support du sens, mais il s'agit de savoir comment les sons remplissent cette fonction».

(2) لقد وقف عبد القاهر الجرجاني وقفة متأنّية عند الجماليّة في أبيات المعلوط السعدي فنبّه إلى الإيجاز الذي ميّزها وإلى حسن التّرتيب الذي أفرزه التلازم بين اللفظ والمعنى "حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السّمع" (أسرار البلاغة ص 22) وفي ذلك استحضار صريح لرأي الجاحظ. إلا أن مربط الفضائل في هذه الأبيات عند الجرجاني هو الاستعارة اللطيفة التي طبّق فيها الشاعر مفصل التشبيه(نفسه ص23). راجع:

عبد القاهر الجرجاني: - أسرار البلاغة من ص 21 إلى ص23

- دلائل الاعجاز ص 74-75-294-296 .

نقل منحسرا، أمام سطوة تفكيره الدّينيّ الفقهيّ الأخلاقيّ. فلا غرابة أن ينبري يتسقّط، في الشِّعر، العِظات والعِبر وسائر الفوائد التي يحتاجها المسلم في دينه ودنياه مُهْمِلا كل ماله صلة بفرادة النَّسج وطرافة التَّصوير. إنّ خطاب ابن قتيبة في تقويم الشعر خطاب نفعي خالص تُزْهَق فيه الجماليّة بل تُطرح جانبا. فيكون تشويه المعنى إذ يحوَّل إلى حقل تفتيش عن الفائدة. بذا يقع استبعاد "الجميل" احتفاء بـ"النّافع" ويحوَّل الشِّعر إلى أداة طيّعة لخدمة الدين والأخلاق وكلّ القيم الإيجابية التي تحتفي بها المجموعة العربية المسلِمة.

□ **الضَّرب الثّالث من الشّعر**: جَادَ معناه وقصَّرتْ ألفاظُه عنه[1]:

الشّاعـر	الشّـعـر	تعليق ابن قتيبة
لبيد بن ربيعة	ما عاتبَ المرءَ الكريمَ كنفسِه والمرءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَّالِحُ (الكامل)	"هذا وإن كان جيّد المعنى والسّبْك فإنه قليل الماء والرَّوْنق"
النابغة	خطَاطِيفُ حُجْنٌ في حِبَالٍ مَتِينةٍ تَـمـدُّ بها أيـدٍ إليـكَ نَـوازعُ (الطّويل)	"قال أبو محمد: رأيت علماءنا يستجيـدون معنـاه، ولسـت أرى ألفاظه جياداً ولا مبيّنة لمعناه لأنه أراد: أنـت فـي قـدرتـك علـيّ كخطاطيفٍ عُقْفٍ يُمَدُّ بها، وأنا كدلْو تُمَدُّ بتلك الخطاطيف، وعلى أنّي أيضاً لست أرى المعنى جيِّداً"
الفرزدق	والشَّيْبُ يَنْهـضُ في الشَّبَابِ كأنَّهُ ليْـلٌ يَصيـحُ بجانِبَيْـه نَهـارُ (الكامل)	∅

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 14-15

إنّ إعجاب ابن قتيبة بأبيات متفاوتة القيمة الفنية مثلما رأينا ذلك في الضّرب الأول، بالإضافة إلى الإعلان عن الحكم النّقدي ونقيضه، كما في تعليقه على بيت النابغة في إطار الأمثلة التي نحن بصددها، مما يؤكّد نزعته الانطباعية في النّقد. وليست هي بالانطباعيّة التي يسوسها العقل والنظر كما تتجلّى عند الجاحظ، وإنما هي موصولة "بالميْل الآنيّ إلى الشيء وتجربة صدمة الإعجاب الأوّل لدى الكشف المفاجىء"(1). فلا غرابة أن يقول ابن قتيبة معجباً: "ولله درّ القائل، أشعر الناس مَنْ أنت في شعره حتى تفرغ منه"(2)، بل إنّ ابن قتيبة ما زال لم يفرغ من استجادة معنى النابغة بعد أن أدرجه في الضّرب الثالث حتّى تراجع وقال: "وعلى أنّي أيضاً لست أرى المعنى جيّداً". إنّ هذا التذبذب ولّد ارتباكا في محاصرة مظاهر الجودة أدّى إلى إغفال أهميّة العلاقة بين شِقَّيْ العلامة اللّغوية. فلم تعد الجودة مركوزة على الرباط الناظم للفظ والمعنى إذ صارت مقصورة إما على المعنى على حدة أو على اللفظ على حدة. ففي التعليق على بيت لبيد بدا ابن قتيبة مشدودا إلى معنى قول الشاعر المعقود على محاسبة النفس وفكرة الصَّلاح بوجه عامّ ممّا يتطابق وأفق انتظاره الأخلاقي. ولكنّه شَعُر في الآن نفسه بأنّ بيت لبيد لا يزيد على كونه كلاماً مرجعيّاً معقوداً بقافية. لذلك أقرّ بافتقاره إلى (الماء والرونق). وقد سبق لنا، مع العلماء بالشعر، أن عرضنا لمتصوَّر الماء ودلالتيْ الصَّفاء والعذوبة. فذِكْر الماء يتنزَّل ضمن التّعبير المجازيّ عن جماليّة القول وتأثيره من خلال ما قد يكتسبه اللفظ من رقّة وسلاسة في التّركيب وما قد تحظى به الصّورة من ثراء ينعكس جودة على المعنى. ولئن حصر الجاحظ جودة الشعر في "الصناعة وضرْب من النسج وجنس من التصوير" فإنّه لم يفته التّعبير عن ذلك مجازا على طريقة العلماء بالشعر عندما تحدث عن "كلّ كلام له ماء ورونق"(3). فخطاب ابن قتيبة النقدي هو في وجه من وجوهه صدى

---

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 115

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 26. إنّ تراجع ابن قتيبة من تراجع الأصمعي الذي شهد للنابغة بأنه أول الفحول ثم تراجع ليقدم عليه امرأ القيس (سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي ص 29-30) ولكن الأصمعي معذور في تناقضه لأنه صاحب ثقافة شفوية قد يُصدر الحكم ونقيضه في مقامين شفويين مختلفين أما ابن قتيبة فصاحب ثقافة مكتوبة تملي عليه الالتزام بالحكم بمجرد تدوينه لأن الرأي إذ يُدَوَّن يصبح أكثر إلزاما من الحوار النّقدي يجري فينتهي (A. Trabulsi la critique poétique des Arabes p 03) وقد أكّدنا فيما مرّ من هذا البحث ضرورة وعي الفرق بين الثقافة النصيّة المكتوبة وبين الثقافة الشفاهيّة.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 24. وقد شاعت صورة الشّعر/الماء في إطار التعبير المجازي عن الجمالية لدى الكثير من النقاد. انظر على سبيل المثال:

لخطاب السَّابقين له من العلماء. أما بخصوص بيت النابغة ففضلاً عن التعليق المذكور فقد عبّر ابن قتيبة في موضع آخر عن عدم استجادته له: "رأيت قوما يستجيدونه وهو عندي غير جيِّد في المعنى ولا التَّشبيه"[1]، ويرجع ذلك في نظر ابن قتيبة إلى موطنيْ تقصيرٍ رئيسيَّيْن:

* موطن التّقصير الأوّل: ويتمثل في ضعف طاقة التَّبيين التي يفترض أن تكون حاضنة لعلاقة اللفظ بالمعنى على نحو ما انكشف لنا مع الجاحظ وقد نتج عن ذلك الضعف غموض في وجه الشَّبه مما اضطرّ ابن قتيبة إلى شرح الصّورة وتلخيصها[2].

* موطن التّقصير الثاني: ويتمثّل في افتقار المعنى إلى الفائدة. إذ يبدو أنّ ابن قتيبة أجال في ذهنه معنى (قدرة الممدوح على مادحه) فلم يحصِّل منه شيئا من قبيل الموعظة الدينية أو الأخلاقية أو العبرة بوجه عامّ. إن هذا الموقف السلبي من المعنى هو نتيجة لسلخ ذلك المعنى عن صورته فالجودة الفنية في رأينا ليست في معنى (قدرة الممدوح) مجرَّدا وإنما في كيفيّة تجْسيمه بواسطة (الخطاطيف العُقْف في الحبال) لكنّ ابن قتيبة غافل أو متغافل عن جمالية الصّورة. فإذا كان البيت منعدم الجودة معنًى، لخلوِّه من الفائدة، وتشبيهًا لغموضِ المراد، وألفاظًا، لقصورِها، فما مبرِّر إدراجه ضمن الضّرب الذي جاد معناه وقصَّرت ألفاظه عنه؟؟

لم يعد هناك من مبرِّر إذن للحديث عن الجودة في بيت النابغة. أمّا بيت الفرزدق

= - ابن المعتز (ت 296 هـ): طبقات الشعراء ص 230-281
- الصولي (ت 370 هـ): أخبار أبي تمام ص 33-34
- الآمدي (ت 370 هـ): الموازنة ج 01 ص 11
- القاضي الجرجاني (ت 392 هـ): الوساطة ص 20
- العسكري: (ت 395 هـ): الصناعتين ص 185-187
- ابن رشيق (ت 456 هـ): العمدة ج 02 ص 174
- ابن شرف القيرواني (ت 460 هـ): رسائل الانتقاد ص 249 (ضمن رسائل البلغاء عني بجمعها محمد كرد علي مصر دار الكتب العربية الكبرى 1913)

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 104 والمبرد يعتبره من "أعْجَب التشبيه" راجع: المبرد: الكامل ج 02 ص 41.

(2) وراجع في تلخيص صورة النابغة: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 290 إذ يقول في معرض حديثه عن استعطاف الشاعر ممدوحه: "وعاد إلى الاستعطاف فصوَّر قصائده التي يرسل بها إليه ليلين قلبه عليه كأنها خطاطيف معوجة ثبِّتت في حبال متينة، وأيدي النابغة تمد بها إليه، تريد أن تظفر بعطفه ورضاه."

فلم يشفعه ابن قتيبة بتعليق ولكن يبقى في نظره مثالاً لما جاد معناه وقصَّرت ألفاظه عنه. وإن كان القدماء يعدّونه من مختار شعره لوضوح معناه وعذوبة لفظه وقرْب مأخذه[1]. فهو مثال لديهم على حُسن المعرض ووضوح الغرض وجودة الاستعارة[2]. لذلك قرنوه بأجاود التّشبيه عند العرب[3]. إنّ المتأمِّل في البيت بأناة يلحظ في البدء أنّ الشاعر شبّه شيئيْن بشيئيْن: شبّه بياض الشَّعر وسواده ببياض النهار وسواد الليل "في كلام مختصر أي بيت واحد"[4]. فلفظ هذا البيت، الذي نعته ابن قتيبة بالتّقصير، ورد في غاية الإيجاز الذي يُعتبر فضيلة كلِّ قول بليغ. كما تتجلّى جماليّة الوصف من خلال التقاطع المثير بين لونيْن نقيضيْن: البياض والسّواد وهو تقاطع يقوم على فعليْن محوريَّيْن تتأسَّس عليهما الصّورة برمّتها هما (ينْهض/ يصيح) فالشَّيْب يهتك الشَّباب هتكا مثلما يهتك النهارُ حجابَ الليل، فانتصار البياض على السَّواد هو تجسيم دقيق لانتصار الشَّيْب/ العجز على الشّباب/ القوّة مما يؤْذِن بفوز الفناء على البقاء[5].

---

(1) المرزباني: الموشح ص 143 وراجع: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 368

(2) العسكري: ديوان المعاني ج 02 ص 87–163

(3) عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الاعجاز ص 95–96: ... الأبيات المشهورة في تشبيه شيئيْن بشيئيْن كبيت امرىء القيس (الطويل):

كــأنّ قلــوبَ الطَّيــر رطْبــا ويــابسًــا ... لدى وكْرها العُنّابُ والحَشَفُ البَالِي

وبيت الفرزدق (الكامل):

والشيْــب ينْهــضُ فــي الشَّبــابِ كــأنَّــه ... ليــلٌ يصيــحُ بجــانبيــه نهــارُ

وبيت بشار (الطويل):

كــأنَّ مُثــار النَّقــع فــوق رؤوسِنــا ... وأسيــافَنــا ليــلٌ تَهــاوى كــواكبُــهُ"

(4) من تعليق المبرّد على بيت امرىء القيس (كأنّ قلوب الطير....). راجع: الكامل ج 02 ص 40

(5) لاحظنا في تناول العلامة محمود محمد شاكر لهذه الصورة تعسفا كبيرا وصل به إلى ليّ المعنى ليّا حتى يوافق فهمه ويستكين لتأويله إذ رأى أن الفرزدق " لم يرد بالشيب والشباب ولا بالليل والنهار لونهما من بياض وسواد وإنما أراد الحِلْم والجهل والهدى والضلال واليقظة والغفلة" (طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 370) وحجّته في ذلك أن البيت جزء من قول النوار في ملامتها له في البيت الذي يرد قبل هذا وهو:

[وتقولُ: كيف يميلُ مثلُك للصِّبا عليكَ مِن سمةِ الحَليم عِذَارُ؟] مع العلم أن مقولها يمكن أن ينتهي عند حدّ السؤال. لكن غاية المحقق هي أن يربط الصورة بالمعنى الوعظي الديني وهو (الرجوع عن الغيّ والاهتداء بعد ضلال). وهذا في نظرنا تسلط ظاهر في القراءة حرص صاحبها على أن يرى في قول الشاعر على لسان امرأته دعوة إلى التوبة والارتداع بالرغم من أن ظاهر النصّ يؤكد انصراف همة الشاعر إلى تصوير اكتساح البياض للسواد إيذانا بالعجز والضعف والكِبَر مما هو مألوف من المعاني التي اعتاد الشعراء ذكرها في معنى الشيب وإن تفاوتوا في تصويرها ومسالك التعبير عنها.

لا يبدو إذن ابن قتيبة متحمّسا لربط الجودة بالتّصوير الفنّيّ. وما عزوفه عن التعليق على بيت الفرزدق إلا أمارة استهجان للصورة التي كاد القدماء يُجمعون على جودتها. ومن ثَم بدا لنا شاذّا عن جمهور العلماء. بالإضافة إلى تناقضه بين اعتبار المعنى الواحد جيّداً وغير جيّد كما هو بيّن في تعليقه على بيت النابغة. إنّ هذا الارتباك راجع في نظرنا إلى ضعف في الأداة النّقدية لدى الرجل الذي لم يستطع فكاكاً من سلطة الفقيه الذي يسكنه حتى وهو يقرأ الشعر فاستبدت به معياريّة دينيّة أخلاقيّة لتسدر عينه في المقابل عن الجمالية. فلم يحتف بالتّصوير الشّعري الذي ألحّ عليه الجاحظ في مفهومه للشِّعر. ووصل به الأمر إلى أن استقبح ما استجاده أئمّةُ اللّغة والنّقد والبلاغة، لذلك حقّ لمحمد مندور أن يرى أنَّ ابن قتيبة "لم يكن يملك حسًّا أدبيًّا صادقاً وأنه كان يفكِّر أكثر مما يتذوّق وأنَّ نقده التّقريريّ لا غناء فيه"[1].

□ **الضَّرب الرَّابع من الشِّعر**: تأخَّر معناه وتأخَّر لفظه:

وقد مثَّل ابن قتيبة على هذا الضرب بعديد الأبيات. لكنَّنا نورد منها ما كان مشفوعًا بملاحظات نقديّة تحمل مقاييس استقباحه للَونٍ من الشِّعر ومن ثَمَّ مقاييس استجادته لغيره[2]:

الشاعر	الشعـــــــــر	تعليق ابن قتيبة
الخليل	إنَّ الخليـــطَ تَصـــدَّعْ فطِــرْ بــدائِــكَ أوْقَــعْ لــولاَ جَــوارٍ حِســـانٌ حُــورُ المـدامـعِ أَرْبَـعْ أمُّ البنيـــنِ وأسْمَـــا ءُ والــرَّبَــابُ وبَــوْزعْ لقلْـتُ للـرَّاحِـلِ ارْحَـلْ إذاَ بـــدَا لـــكَ أو دَعْ (المجتثّ)	"وهـذا الشعـر بيّـن التكلـف رديء الصنعة. وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة كشعر الأصمعي وشعر ابن المقفع وشعر الخليل، خلا خلف الأحمر فإنه كان أجودهم طبعاً وأكثرهم شعراً. ولو لم يكن في هذا الشعر إلا "أمّ البنين" وبَوْزع لكفاه!"

(1) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ص 36 .
(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 من ص 16 إلى ص 19

الأعشى	وقدْ غدوْتُ إلى الحانوتِ يتبَعُني شَاوٍمِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ (البسيط)	"وهـذه الألفـاظ الأربعـة فـي معنـى واحد، وقد كان يستغني بأحدها عن جميعها، وماذا يزيد هذا البيت إن كان للأعشى أو يُنقِص؟"
المرقش	هلْ بالدِّيارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ لـوْ أنَّ حيًّـا نـاطِقـاً كلَّـمْ يـأبَـى الشَّبَـابُ الأَقْـوَرَيْـن ولاَ تَغْبِـطْ أخـاكَ أنْ يُقـالَ حَكَـمْ (السّريع)	"... وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حَسَن الرّويّ ولا متخيَّر اللَّفظ ولا لطيف المعنى..."

يبدو لنا كلام ابن قتيبة على هذا الضَّرب أوضح، من حيث المقاييس النقدية، من كلامه عل الأضرب السابقة. وقد نظر في انعدام الشعرية على صعيدَيْن: صعيد صاحب القول وصعيد القول ذاته:

أ/ انعدام الشِّعرية على صعيد صاحب القول: انطلق في ذلك من أبيات للخليل ليربط في شيء من التّعميم بين أشعار العلماء وبين "التكلُّف ورداءة الصنعة" مؤكِّدا افتقار تلك الأشعار إلى "الإِسْمَاح والسُّهولة" مستثنيا خلفا الأحمر الذي نوّه بطبعه وكثرة شعره. هكذا تنتظم مقاييس الاستقباح والاستحسان على نحو من التقابل بين خصائص القول المفتقر إلى الشّعريّة وخصائص القول الشعريّ النّموذج:

خصائص القول المفتقر إلى الشّعريّة	خصائص القول الشعريّ النّموذج
ـ التكلّف ـ رداءة الصّنعة	ـ الإسْماح ـ السّهولة ـ جودة الطّبع ـ كثرة الشِّعر

لم يخرج ابن قتيبة عن إدانة القدماء للتّكلّف. فهم جميعاً اقتدوا بكلام النّبيّ في بلاغته وسحْر بيانه لأنه "جلَّ عن الصَّنْعة ونُزِّه عن التّكلّف"[1]. فالله لم يرغّب النبيّ في صنعة الكلام والتعبّد لطلب الألفاظ والتكلّف لاستخراج المعاني. لذلك كان موقف العلماء بالشعر والجاحظ من بعدهم ثم ابن قتيبة قائما على مدح الطّبع وذمّ التكلّف. ومن ثَمّ أثنوا على الشاعر المطبوع الذي يقول الشعر على البداهة والفجاءة وقد عبّر ابن قتيبة عن ذلك بـ (الإسْماح) و(السّهولة) لأن المتكلِّف يصل إلى الشّعر بعد "طول التفكُّر وشدَّة العناء ورشْح الجبين وكثرة الضّرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه"[2]. فالمطبوع إذن هو "مَن سمح بالشعر واقتدر على القوافي"[3] لذلك مدح ابن قتيبة على غرار العلماء بالشّعر والجاحظ طبْعَ النابغة إذ "كان شعره كلاما ليس فيه تكلّف"[4] وطبْعَ بشار إذ كان لديه من الّذين "لا يتكلّفون الشعر ولا يتعبون فيه"[5] وطبْعَ أبي العتاهية فقد "كان أحد المطبوعين وممّن يكاد يكون كلامه كلّه شعراً"[6] كما وصف أبا نواس بأنّه "أحد المطبوعين"[7]. ولا تفوتنا الإشارة إلى أن ابن قتيبة ربط بين (الجودة) و(الطبع) وكأنه يتأثّر خطى الجاحظ في أن يكون الطبع مهذَّبا أي قائما على حد أدنى من محاسبة النَّفْس[8] ممّا يكسبه "الرّونق" لذلك تحدّث عن "روْنق الطبع ووشْي الغريزة"[9]. كما جعل (الكثرة) صفة ملازمة للطَّبع. فشِعر خلف المطبوع كثير مقارنة بشعر سائر العلماء المتكلّفين. فيبدو ابن قتيبة متأثّرا بما ذكره العلماء بالشعر عن (الكثرة) باعتبار الغزارة سبباً من أسباب تقديم الشّاعر. بل إن من الشعراء من تأخّرت مرتبته لدى العلماء لقلّة شعره فحالت القلّة بينه وبين صفة الفحولة .

ب/ انعدام الشِّعريّة على صعيد القول ذاته: تتجسّد مقاييس نفي الشّعريّة عن الأمثلة التي ساقها ابن قتيبة على الضرب الذي تأخّر معناه وتأخّر لفظه، من خلال هَنات ثلاث:

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج 02 ص 17
(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 32
(3) نفسه ص 34
(4) نفسه ص 92
(5) نفسه ج 02 ص 643
(6) نفسه ص 675
(7) نفسه ص 681
(8) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 255
(9) ابن قتيبة الشعر والشعراء ج 01 ص 34

□ الإخلال بالإيقاع

□ سوء اختيار اللفظ

□ انعدام لُطْف المعنى

ب 1/الإخلال بالإيقاع: رأى ابن قتيبة بيتيْ المرقّش مفتقريْن إلى صحّة الوزن بالإضافة إلى قبح الرويّ.

* الافتقار إلى صحة الوزن: نلاحظ في البدء أن البيتيْن وردا على ضربيْن مختلفيْن: الضَّرب الأول هو (فَعْلن) والأصل (مفعولات) ذهب الوتد المفروق: (لاتُ) فبقي (مَفْعُو) المساوي لـ(فَعْلن). أما الضَّرب الثاني فهو (فَعِلُنْ) والأصل (مفعولات) ذهب الوتد المفروق (لاتُ) وحُذفت الفاء والواو فبقي (مَعُلاَ) المساوي لـ(فَعِلن). وبذلك نقف على مقطعيْن متباينيْن إيقاعاً: مقطع يتشكَّل من سببيْن خفيفيْن: (مَفْعُو) ومقطع يتشكَّل من سبب ثقيل: (مَعُـ) وسبب خفيف: (لاَ). وخَشْيةَ ضمور المدى الإيقاعيّ وانكماشه لم يجوِّز علماء العروض (الخبْن) في (فاعلن) والمخبون هو ما سقط ثانيه لأنّ (فاعلن) سبق أن تعرّضت (للكشْف) وهو حذفُ متحرِّك الوتد كما تعرضت (للطيِّ) والمطويُّ هو ما سقط رابعه. إنَّ (فاعلن) مُنْهَكَة إيقاعيًا لأنها نتيجة لتحوّليْن أصابا (مفعولات): جرى التحوّل الأوّل من خلال (الكشْف) فصارت (مَفْعُولاَ) ليتمّ التحول الثاني من خلال (الطيّ) فصارت (مَفْعُلاَ) أمّا حصول الخَبْن بحذف الفاء السَّاكنة فهذا ما اعتبره القدماء من علماء العروض إجْحافًا(1).

* قبْح الرويّ: إن مسألة الرَّوي القبيح مرتبطة بجانب الجماليّة في الإيقاع، فلئن اختلف القدماء في المدى الإيقاعيّ للقافية أهي الكلمة الأخيرة من البيت أم البيت كلّه أم مقاطع ختاميّة منه قد تحتوي أكثر من كلمة فإنهم لم يختلفوا في أنّ الرويّ هو موحِّد أبيات القصيدة(2). ولعلّ ابن قتيبة رأى في رويّ الميم المقيَّد غلْقًا للإيقاع وتضْييقا من مداه ينضافان إلى ما أصاب ذلك المدى من ضمور وانكماش تسبَّبتْ فيهما عيوب عروضيّة تراكمت على التفعيلة الواحدة فأنهكتْها.

---

(1) الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي ص 130 . وانظر السيرافي: كتاب صنعة الشعر من ص 138 إلى ص 142

(2) H. Sammoud et R. Ghozzi: La définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe p:154.

فلا غرابة والحالة تلك أن يلحّ ابن قتيبة، وهو يرسم للمحدث نهج القول النموذج، على "ألاّ يسلك فيما يقول الأساليب التي لا تصحّ في الوزن ولا تحلو في الأسماع"[1]. فلا الوزن في بيتيْ المرقّش صحيحًا ولا الرويّ مما يحلو في الأذن فيعطف قلوب السّامعين.

ب **2/سوء اختيار اللّفظ**: يتجلّى سوء الاختيار حسب ابن قتيبة من خلال تضمين الخليل بيته اسميْ (أمّ البنين) و(بَوْزع). وقد نقل في السياق نفسه عن بعض خلفاء بني أمية إنكاره على جرير اسم (بَوْزع) إذ قال له: "أفسدتَ شعركَ بهذا الاسم، وفَتر"[2]. كما أضاف ابن قتيبة معلّقًا: "وقد يقدح في الحَسَن قبحُ اسمه، كما ينفع القبيح حسن اسمه"[3]. ولعلّ السبب في إنكار (بَوْزع) مثلا سبب صوتيّ بالأساس يعود إلى ما يولّده اقتران الزّاي والعين في نفس السامع من استكراه. فيتّضح من خلال كل هذا استحضار ضمنيّ لصورة الاسم/المعْرض التي ذكرها الجاحظ. فالألفاظ عند العرب هي "معاريض المعاني (...) لأنّها تجمّلُها"[4] ومثلما اعتبروا الألفاظ معارض اعتبروا المعاني جَواري[5]. ومن ثَمّ يتقيّل ابن قتيبة خطى القدماء في تثبيت صورة اللّفظ/المعرض والمعنى/الجارية وهي صورة تختزل رؤية العرب الجماليّة وقوامها الربط بين البَيان والسِّحْر. كما يتجلّى سوء الاختيار من خلال حشْد كثير اللفظ لقليل المعنى مثلما يتّضح ذلك من بيت الأعشى، وهو ينقضُ أبرز قاعدة ينهض عليها القول البليغ عند العرب هي قاعدة الإيجاز، فقد رأينا أنّهم مدحوا الإيجاز في القرآن وفي كلام النّبيّ وفي كلام الأعراب وفي رفيع منثورهم وجيّد منظومهم لذلك استقبحوا الألفاظ الكثيرة الدالّة على المعنى الواحد: فباستثناء (شَاوٍ) أي الذي يشوي اللحم فإنّ الألفاظ الأربعة الأخرى (مِشَلّ/ شَلُول/ شُلْشُل/ شَوِل) تنعقد على معنى واحد هو (الخِفَّة في العمل والخدمة)[6] وهذا مناقض للقول الجيّد ولمقوّمات الشِّعر النّموذج. فالبليغ هو من بلغ "حسن الإفهام

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 45-46
(2) نفسه ص 16
(3) نفسه ص 16-17
(4) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 147
(5) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 254
(6) ابن منظور: لسان العرب ج 07 ص 242

مع قلّة عدد الحروف"[1]. فلا غرابة أن يُثني العلماء بالشعر على زهير الذي امتاز عن الشعراء بأنه "أجمعهم لكثير من المعاني في قليل من المنطق"[2]. إن إكثار الأعشى من اللفظ على هذه الشَّاكلة أفضى به إلى ما سمّي "إسهابًا" و"هذْرًا" و"خَطَلا".

ب 3/**انعدام لُطْف المعنى**: نفى ابن قتيبة أن يكون المعنى في بيتيْ المرقّش "لطيفاً". وهو حكم يسحبه ضمنياً على الأبيات الأخرى التي تمثِّل الضَّرب الذي تأخَّر معنًى ولفظًا، واللُّطْف في اللِّسان ذو منحييْن من الدَّلالة: منحى محسوس ومنحى مجرَّد: فلَطُفَ، في إطار المنحى المحسوس، بمعنى "صَغُرَ ودَقَّ"[3] ولَطِيفة الخَصْر بمعنى ضَامِرة البَطْن[4]. أما في إطار المنحى المجرَّد فيُراد بالكلام اللَّطِيف "ما غَمُض معناه وخَفِي"[5]. فالجامع بين المنحييْن في الدَّلالة هو عدم المبالغة في الظهور أو الظهور عن بعد مما يتطلَّب تركيزاً في النَّظر. فمثلما يمكن أن تقع العين على الصَّغير والدَّقيق والضَّامر، يمكن أن يصل الغامض من المعنى والخفيّ إلى القلب، وليس الغموض والخفاء هنا بمعنى الإغلاق وإلا لما كان الكلام لطيفاً. إنه الغموض في شفافيّة والخفاء في بيان، وهو ما يشكِّل قاعدة البلاغة النموذج فيما يتّصل بمسألة المعنى. فالله "إذا خاطب العرب والأعْراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحْي والحذْف"[6]. إنّ تلك القاعدة هي التي عمل القدماء على ترسيخها لا سيّما الجاحظ الذي أكّد في مفهومه الدّقيق للشِّعر أهميّة (التَّصوير) مقرًّا دور التَّخييل راسما حدوده من خلال أمثلة دقيقة ساقها من رفيع المنظوم. ولئن تنبّه ابن قتيبة إلى أهمية (المعنى اللَّطيف) في بلورة الوظيفة الشعريّة للكلام فإنه بدا مُجْمِلا لمسألة (اللُّطف) غير مفصِّل لمسالكها إذ لم يربطها بقضيّة (تبْعِيد المعنى) على نحو ما صنع أبو عثمان.

لقد كنّا أشرنا إلى أنّ ابن قتيبة بدا، في شرحه لهذا الضرب الأخير من الشّعر، أوضح، من حيث النظرة النّقديّة، منه في شروحه للأضرب السابقة، إذ قلّ التّشويش والارتباك والتّناقض في مستوى آرائه. فبدا لنا مهتمّا بمسألة الشعريّة من موقع النّاقد

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 111
(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 64 وراجع أيضا: الأصفهاني: الأغاني ج 10 ص 322
(3) ابن منظور لسان العرب ج 12 ص 283
(4) نفسه
(5) نفسه
(6) الجاحظ: الحيوان ج 01 ص 94

تحديدا. إذ بحث فيها على صعيد صاحب القول فعرض لقضيّة الطبع والصنعة وأثنى على المطبوعين من الشعراء متَّبعا في ذلك رسم الجاحظ مفضِّلا على غرار جلّ القدماء ما سما عن الصنعة من الكلام. كما بحث في الشعرية على صعيد القول في ذاته فنظر في عيّنات رآها مفتقرة إلى الشّعريّة لِمَا لحقها من خلل في الوزن ولسوء اختيار ألفاظها ولافتقارها إلى المعاني اللطيفة مما جعلها واللّغةَ المرجعيّةَ سواء. كان ابن قتيبة في شرحه للضّرب الذي تأخّر معناه وتأخّر لفظه واضحا غير مشوَّش الرؤية ولكنه لم يزد بذلك الوضوح على ما قاله القدماء وما قرّره الجاحظ بخصوص مكوِّنات الشعرية الثلاثة: المعرفة بالأوزان/ القصد إلى الأوزان/ المقدار الذي يُعْلَم أنَّه من نتاج الشِّعر. بل إنّ ابن قتيبة أَجْمَل المفصَّل واستعاض أحيانا عن العبارة بالإشارة فوقع في الاقتضاب إلى حدِّ الإخلال.

لكنْ لو حاولنا الخروج بخصائص ثابتة للفظ والمعنى من خلال خطاب ابن قتيبة النّقدي لأعوزنا السبيل إلى تلك الغاية. فقد لاحظنا على امتداد تحليلنا للأضرب الثلاثة الأولى من اللفظ والمعنى عدم توافق الأمثلة الشّعريّة التي يضربها المؤلف والفكرة النقدية التي يطرحها. فهو إمّا يستجيد من الكلام ما خلا من التأليف الجيِّد والتَّصوير البارع وإمّا يستقبح منه ما هو معدود عند العلماء والنّقاد من رفيع المنظوم فرادةَ عبارة وجودةَ تصوير. كما لاحظنا، بالإضافة إلى ذلك التّذبذب، ضعفاً ظاهراً في فهم ابن قتيبة للعلاقة بين اللفظ والمعنى لأنه لا يصدر مثل الجاحظ عن فلسفة في المعنى متماسكة الأسس، ومن ثَمّ لم يكن له تصوُّر واضح للعلاقة بين نظام العلامات ونظام المعاني، وقد أفضى به الفهم المغلوط للعلاقة بين اللفظ والمعنى إلى اعتبار الألفاظ مجرد ظواهر جرسية معزولة عن المعاني ولذلك كانت غفلته عن أهمية الصّورة في الشعر. فلا غرابة أن يعمد إلى أجاود الأبيات كأبيات المعلوط السعدي ليعرِّيَها عن صورتها ويُظْهِرَها في أقبح هيئة دلاليّة مؤكِّداً على نحو ضمني أنّ الشِّعر فائدة أو لا يكون. أي هو مجرَّد حامل للمواعظ الحسنة والعِبَر والقِيَم التي يحتفي بها المسلم حتى وإن كان ذلك على حساب شعريّة الكلام. وبدا لنا في مستوى آخر من مستويات تتبّعنا لمعالجة ابن قتيبة لقضية اللفظ والمعنى ما يعتري بعض أحكامه من تناقض مدهش إذ يتّفق أن يستحسن المعنى الواحد ويستقبحه في آن مما يدلّ على ارتجال في الرأي وسذاجة في الانطباع. لذلك ظهر لنا مرتبِكاً إلى حدّ بعيد في محاصرة الجودة وكأنّ ثقافته النقدية ـ التي بدت لنا واضحة المعالم خاصة في شرحه للضرب الرابع من الشِّعر ـ والقائمة على تثْمين الإيجاز والوضوح والكلام الذي له ماء

ورونق والمعنى اللّطيف والوزن الصحيح الذي يحلو في الأسماع وعنصر الطبع في الشِّعر ـ لم تنعكسْ إيجاباً على تعامله مع الشِّعر. فلم تتَّضح إفادته على صعيد التّطبيق ممّا ورثه عن العلماء بالشعر وعن الجاحظ ممّا له علاقة بعناصر شعريّة الكلام ووظيفة الإمتاع الملازمة لوظيفة الإفادة. فكثيرا ما يطلع علينا ابن قتيبة/ الفقيه ويغيب عنّا ابن قتيبة/ الناقد وإذا بنا أمام مفكِّر سُنِّي محافظ يُخضِع الشِّعر لِمَا تمليه عليه منطلقاته الدِّينية وقناعاته المذهبيَّة[1].

إنَّ القِسْمة الرباعية التي أخضع لها ابن قتيبة الشعر على طريقة أهل المنطق تدلّ في الظاهر على قدر كبير من الصّرامة أوحت لبعض الدّارسين بأنّ النقد مع ابن قتيبة أصبح "كالعِلْم له قيودٌ وضوابطُ"[2] ولكنّها في نظرنا صرامة مضلِّلة لأنّ ابن قتيبة لم يكن مِنْطِيقًا بل كان يُبْغِض المنطق وأهله[3]، كما يكفي أن يتدبّر الدّارس تلك القسمة فيربط الفكرة النّقديّة بالمثال الشِّعريّ حتى يقف على تهافت الرؤية وضعف الآلة النقدية والتّناقض في مستوى الأحكام والتّداخل على صعيد مقاييس استحسان الشّعر واستقباحه.

لقد شارك ابن قتيبة الجاحظَ رؤيته الاجتماعية فدافع هو الآخر عن العرب وردَّ على الشّعوبيّة[4] كما اعتمد كتُبَه فرواها ونقل منها[5] وكان مثلَه من حيث الثّقافة المتنوّعة

---

(1) أحمد أمين: ضحى الإسلام ج 01 ص 404: "فالشعور الديني والخلقي متملِّك له مسيِّر له في تأليفه"

(2) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 123. وراجع:

- عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 379: "و الواقع أن ابن قتيبة هو أوّل من توسّع في بحث الأدب بروح العلم، وأول من حاول الارتقاء بالنقد الأدبي إلى طور جديد يكون فيه عِلما أو كالعِلم" وهو كلام، كما ترى يعوزه كثير من التروّي.

(3) ابن قتيبة: أدب الكاتب تحقيق محمد طعمه الحلبي بيروت دار المعرفة ط1 1997 ص 16-17 وراجع عبد السلام عبدالحفيظ عبدالعال: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي. دار الفكر العربي (دت) ص 14-15.

(4) ابن عبد ربه: العقد الفريد ج 03 ص 411-412: "ردُّ ابن قتيبة على الشعوبيّة"

(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 105 . والشواهد على ذلك كثيرة. انظر مثلا:

* تقييد العرب لمآثرهم بالشعر: الحيوان 1/75 وعيون الأخبار 2/581

* استحسان أبيات عنترة في الذّباب: الحيوان 3/312 وعيون الأخبار 2/582 والشعر والشعراء 1/174

* استحسان بيت بشار (كأنّ مثار النقع. . .) بالإضافة إلى البيت (تبني سنابكهم . . .) الذي نسبه الجاحظ إلى عمرو بن كلثوم ونسبه ابن قتيبة إلى العتابي: الحيوان 3/127 والشعر والشعراء 2/645-646.

* تزيين المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان: البيان والتبيين 1/114 وعيون الأخبار 2/568

* النادرة ورواياتها معْرَبة أم ملحونة: البيان والتبيين 1/145-146 وعيون الأخبار 1/40-41

* مفهوم البيان: البيان والتبيين 1/106 وعيون الأخبار 2/570.

المصادر والتآليف المتعدّدة الاختصاصات. لكن أبا عثمان مؤلّف بأتمّ معنى الكلمة صاحب نظريّات في النقد وغير النقد أما ابن قتيبة فجامِع موثّق "يفهم من التأليف أن يجمع ويجمع عن سعة واطّلاع ويختار ما يجمع من غير أن يُظْهِر نفسه فيما يجمع"(1). فطبيعيّ أن ينعكس غياب شخصيته مؤلّفا بالسّلب على آرائه المتّصلة باللفظ والمعنى. إذ لم يتجاوز ما قرّره السّابقون بل إنّه لم يستوف ما قالوه فضلاً عن عدم استفادته من مفهومهم للشّعر الذي مهدّ له العلماء ووضع أسسَه أبو عثمان. هذا بالإضافة إلى التّعميم الذي ميَّز طريقة معالجته للأضرب الأربعة إذ ينطلق من أمثلة معدودة ليحكم على الشّعر وبذلك "يستمدّ حكمه من بيت واحد أو بيتيْن أو ثلاثة في الأكثر"(2). فلئن نظَّر الجاحظ للشّعر من خلال قضية اللفظ والمعنى فإنّ تنظير ابن قتيبة قد كان ضامرا إن لم نقل منحسرا فانحصر التأصيل لديه في "الإيديولوجيّ" من خلال الاحتفاء بالجمع والتّوثيق مفاخرة بمعارف العرب واستشهادا على فضلهم دون أن يتجاوز ذلك إلى التّأصيل النّظريّ. إنّ خطوة الجاحظ التّنظيريّة سيواصلها ناقد آخر ولكن في سياق أخصَّ هو سياق تأصيل ظاهرة البديع ولكنْ ضمن الهمّ نفسه: همّ الدفاع عن العرب في عصر تغيَّر فيه الزمان فتغيَّر الشاعر وأصبح ذا حساسيّة جديدة(3). وقد مرّ بنا حديث الجاحظ عن "البديع المحمود" في إطار تحديده لما يمكن وسمه بمدرسة البديع في الشّعر العربي: "و الرّاعي كثير البديع في شعره وبشّار حسن البديع والعتابيّ يذهب في شعره في البديع

---

(1) أحمد أمين: ضحى الإسلام ج 01 ص 403

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي ص 108 . إن تقصير ابن قتيبة في فهم العلاقة بين اللّفظ والمعنى في إطار افتقاره إلى تصوّر متماسك للشعر لا يمكن سحبه على الجاحظ فليست القضية عند أبي عثمان "الانحياز السّافر إلى جانب اللفظ" (نفسه) كما يزعم إحسان عباس بل القضية لديه جمالية موصولة بالشعر ومفهومه ووظيفته وهي على علاقة بفلسفته العامة في المعنى وبموقفه العقائدي من خلق الألفاظ. فتأكيد إحسان عباس أن قضية اللفظ والمعنى لم تتطوّر إلى ما يسمَّى (الشكل والمضمون) (نفسه) يجسِّم حكما قائما على غير قليل من التعميم وعدم التحري. وقد بدا حمادي صمود أكثر احترازا إذ تساءل (فماذا يا ترى كان قصد ابن قتيبة وقصد النقاد العرب، قبله وبعده بالمعنى ؟) (التفكير البلاغي عند العرب / 321) ثمّ تحدث في شيء من التعميم -تجاوز من خلاله ابن قتيبة تحديدا - عن نقصيْن كبيريْن في تناول القدماء للقضية: الاعتماد عل البيت أو البيتيْن معزوليْن عن سياق القصيدة، والخلْط بين المعنى والقيمة. لكنّه لم يجب عن التساؤل الذي طرحه فاحتاط قائلا: "ولن يتسنّى للدارس الإحاطة بنظريتهم في المعنى إلا بعد استقراء دقيق لكل النماذج المتوفرة في مؤلفاتهم" (نفسه)

(3) Suzanne Pinckney: Stetkevych: Toward a redefinition of "Badīᶜ" poetry. In: Journal of Arabic Literature, XII, 1981 p: 01: "Time has changed the poet too; in psyche and in sensibility he is no longer the bedouin warrior and lover..."

مذهب بشّار"[1]. فموقف الجاحظ إيجابيّ حيال هذا "الجديد الشّعريّ" الذي تنبّه إليه العلماء من قبله: لقد رأى الأصمعي في مسلك بشار في البديع "طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه"[2] لذلك كان عنده "أغزر وأكثر بديعا"[3]. إنّ الجاحظ إذ يتعامل مع ظاهرة البديع تعاملاً إيجابيّاً وإذ يعتبر - وفق رؤيته الاجتماعيّة التي وقفنا عند خصائصها فيما مرّ - البديع مقصورا على العرب[4] فإنّه يكون قد مهّد لابن المعتز نهج تأصيل الظّاهرة، لأنّ أبا عثمان إذ يقصر البديع على العرب فلأنّه واع بزعم الشعوبيّين أنّ البديع أرساه الشعراء المحدثون من غير العرب بعد أن استلهموا عناصره من بلاغة أرسطو[5]. إنّ أهمية ذلك الزعم تكمن في توليد حركة نقدية مضادّة تجلّت مع ابن المعتز[6] الذي مثّل كتابه "البديع" "حدثا عظيم الأهمية في تاريخ النقد العربي"[7] فهو إذ يثبت "أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع"[8] بتتبّعه مظاهر البديع في القرآن والحديث وكلام الصّحابة والأعراب الفصحاء والشعراء القدماء، فإنما

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 56

(2) المرزباني: الموشح ص 317

(3) نفسه

(4) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 55

(5) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص 67: " وكأنما كان هناك من يزعم أن المحدثين هم الذين أنشأوا البديع إنشاء، أنشأوه من عدم فلم تكن العربية تعرفه حتّى ظهر بشار ومن خلفه من المحدثين. وتلاه أبو نواس ومسلم يتزايدان فيه حتى إذا كان أبو تمام أوفى به على الغاية." ويقول أمجد طرابلسي:
Mais celui qui disait alors: Création moderne risquait de faire entendre influence étrangère. Par contre, en attribuant tout aux anciens, toute porte devant le šuᶜūbisme et les prétentions étrangères était ainsi fermée. Cela revenait à nier purement et simplement l'influence d'Aristote» Cf. A. Trabulsi: la critique poétique des Arabes: p 81.

(6) فزعْم الشعوبيّين أن (البديع) ظاهرة غير عربية إيجابيّ على مستوى النتيجة التي أحدثها والمتمثلة في تحليل القدماء وأولهم ابن المعتزّ لأشكال البديع والاهتمام بعددها وإن اختلف من مؤلّف إلى آخر وبذلك أرسوا علم البديع بمصطلحات عربية ومن خلال أمثلة عريقة من رفيع المنثور والمنظوم لديهم ومن ثم كاد يمّحي في تعاملهم مع الظاهرة تنظيرا وتطبيقا أي مظهر للتأثير الأجنبي:
"Cette influence a contribué à sa création, mais l'enfant terrible a continué seul son chemin"
Cf: A. Trabulsi: la critique poétique des Arabes p:81

(7) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ص 60. ويعتبر حمادي صمود كتاب "البديع" "نقطة تحول هامّة في مسار الدراسات البلاغيّة وعلامة بارزة في مجال النظرية الأدبيّة عند العرب." راجع: حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 372

(8) ابن المعتز: كتاب البديع. ص 03

يؤصِّل الظاهرة البديعيّة ومن ثم يؤصل النظريّة الشّعريّة عند العرب لأنّ جهد ابن المعتزّ لم يكن محض جمع للأشكال البديعيّة. لذلك نستغرب أن يحصر إحسان عباس فضله "في حشْد الشَّواهد لها من النّثر والشّعر في القديم والحديث"[1]. فابن المعتز يتوخّى التّمثيل على الظاهرة لأنه لا يروم حصر الأشكال البديعيّة واستيفاءها: "و لعلّ بعض من قصّر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدّثه نفسه وتُمَنِّيه مشاركتنا في فضيلته فيسمِّى فنّا من فنون البديع بغير ما سمَّيناه به أو يزيد في الباب من أبوابه كلاماً منثوراً أو يفسّر شعراً لم نفسِّره أو يذكر شعراً قد تركناه ولم نذكره إما لأن بعض ذلك لم يبلغ في الباب مبلغ غيره فألقيناه أو لأن فيما ذكرنا كافياً ومغنياً"[2]. فقضيّة البديع بالنسبة إليه هي قضية نوعية لا ترتبط بالكمّ إذ يكفي المثال أو الإثنان لوصف الظاهرة في عمومها مما يؤكد أن الرجل مسكون بمعَالجة مسألة إبداعية موصولة بإنشاء الشعر على نمط محدث والبحث في سبل صهر ذلك النمط في نظرية الشعر عند العرب: "غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع"[3]. إنّ المراد بـ(تعريف الناس) ليس حشْد الفنون البديعيّة وأغلبها ذكره السابقون لابن المعتزّ[4] وإنما المراد هو المعالجة النظرية للرّباط الناظم لتلك الفنون ضمن طريق شعري لم يكثر سُلاَّكه وكانت الريادة فيه لبشار بن برد باعتباره "أستاذَ المحدثين وسيِّدَهم"[5] وأوَّلَ من جاء بالبديع[6]. إنّ إضافةَ ابن المعتزّ نظريَّةٌ بالأساس فالوعي بعِلم البديع تجلّى من خلال الوعي بالمصطلحات وبالعلاقة بين الأشكال البديعية فيما بينها ضمن اتجاه الإحداث في الشعر ومن خلال الوعي أيضا بصلة هذا الاتجاه بنهج القدماء في القول. إنه التّلازم الوثيق بين (البديع) و(فنّ الشعر عند العرب) فلا فهم لهذا إلا في ضوء ذلك ولا فهم لذلك إلا في

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 121

(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 03

(3) نفسه

(4) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي. القاهرة مطبعة نهضة مصر 1975 ص 203-236

(5) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 24

(6) نفسه ص 235. وراجع

Suzanne Pinckney: Stetkevych Toward a redefinition of "Badīᶜ'" poetry p :02

"The term "Badīᶜ'" appeared in third century hijra to describe the innovative style of certain ᶜAbbasid poets, the beginning of which was generally attributed to Bashshar ibn Burd (d.167/H) or Muslim ibn al-Walid (d.208 H)."

ضوء هذا[1] لأنّ الشاعر المحدث بانخراطه في اتّجاه الإحداث يعيد تقييم القيم الجماليّة التي كان يُنْظم الشّعر وفقها[2]. إنّ تلك القيم التي يراد تقييمها مرتبطة بطريقة العرب الأوائل في قول الشعر. أما الحركة المتحفِّزة للتقييم والتجاوز فيمثِّلها المحدثون وأغلبهم من أصل غير عربي. فكتاب "البديع" "مبنيّ على موقف من قضية نقدية هامّة أثيرت في القرن الثالث عندما قام جماعة من الشعراء، أغلبهم من أصل غير عربي، وجهوا عنايتهم إلى الصياغة الشعرية وأشكال التعبير والتصوير الفنّي ولم تخل نزعتهم هذه من روح عدائيّة تجاه "عمود الشعر" أملتْها خلفيّات "إيديولوجيّة" عِرْقية حضاريّة عرفت في تاريخ المجتمع العربي الإسلامي بالشّعوبية"[3]. إنّ إطار مساهمة ابن المعتز هو الدفاع[4] عن القيم النقديّة الجماليّة التي يراد الخروج عنها، ووسيلته في ذلك الدفاع هي التنظير للظاهرة البديعية، والغاية هي احتواء تلك الظاهرة وصهرها في نظريّة الشّعر عند العرب التي استفادت بدورها من النزعة التأصيلية التي طبعت جهود ابن المعتز. ولكي نقف على معالجة هذا الناقد لقضية اللفظ والمعنى لابد لنا من تتبّع مظاهر احتواء الظاهرة البديعيّة على صعيديْن: الشَّاعر والشِّعر:

1/ احتواء الظاهرة البديعيّة على صعيد الشَّاعر:

إنّ العالِم بالشِّعر صاحب الثقافة التقليديّة المتعصِّب للقديم لم يقابِل ظاهرة الإحداث في الشعر بازدراء. ولا أدلّ على ذلك من موقف الأصمعي الذي فضّل بشّارا على مروان بن أبي حفصة الذي يسير بريح القدماء ويتعهّد شعره، معتبراً بشّاراً خاتمة الشعراء بالإضافة إلى كونه سلك طريقا لم يسلكه أحد ولم يكن ممن ينقّحون أشعارهم ممّا يرقى به إلى مصافّ المطبوعين. لم يجد العالم بالشعر بدّا من مباركة نهج البديع في الشعر إدراكا منه للتّحول الذي بات يصيب الزّمان والشّعراء وذائقة النّاس، بل إنّ ذلك البديع شكَّل في رأيه سببا لتفضيل الشّاعر على سواه. فالمحدث المطبوع أوْلى عنده بالتَّقْدِمة من الذي يتقيّل خطى القدماء ويتكلّف صنعة الشّعر. وقد استثمر الجاحظ على

---

(1) A. Trabulsi: la critique poétique des Arabes p 81: «On ne comprenait plus l'art poétique sans le badīᶜ ni le badīᶜ sans l'art poétique».

(2) عبد القادر القط: مفهوم الشعر عند العرب كما يصوره كتاب الموازنة للآمدي. ص 50

(3) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 378

(4) Suzanne Pinckney Stetkevych: Toward a redefinition of "Badīᶜ" poetry p14

نحو أنجع مباركة بعض العلماء بالشعر لإنتاج بعض المحدثين فأثنى على أصحاب البديع فبشّار عنده "حَسَن البديع"[1] وهو أطْبع المولَّدين[2] وأبو نواس معروف عنده بـ"جودة الطبع"[3]. ففي نعت المولَّد بالمطبوع وعدم الغضّ من شعره لأنّه متأخِّر الزمان ما يدل على تغيّر في حساسيّة النّاقد[4] وعلى رغبة منه في احتواء الظاهرة البديعيّة. إنّ الجاحظ أكّد علاقة التّوافق بين (الطبع) و(البديع) إذ لا يوجد عنده تناقض البتّة بين صفة المطبوع والمتوخّي لأسلوب البديع في الشّعر[5] وهو ما وطّأ لابن المعتز طريق التّنظير لاحتواء الظاهرة البديعية وذلك بالجمع بينها وبين مقولة الطبْع التي تمثّل أساس نظريّة الشّعر عند العرب:

المصدر	الشّاعر	صفته مطبوعاً	صفته مبدِعاً
طبقات الشعراء لابن المعتزّ	بشّار	"وكان مطبوعاً جدّا لا يتكلّف" (ص 24)	"لأنّ بشار بن برد أوّل مَـنْ جاء به(=البديع)" (ص235)
نفسه	أبو نواس	"وكان مطبوعاً لا يستقصي ولا يحلّل شعره ولا يقوم عليه" (ص 194)	"وهو مع ذلك كثير البدائـع" (ص 204)

فواضح أنّ البديع الذي يُستحسن من الشاعر هو غير المفضي إلى الصنعة والتكلّف. فالفنون البديعية تلقى الاستحسان ما دام الشاعر على طبعه. إن قاعدة الطبع

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 56

(2) نفسه: ج 01 ص 50

(3) الجاحظ: الحيوان ج 02 ص 27

(4) يقول الجاحظ عن راوية الشعر غير البصير بجوهر ما يروى: "و لو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممّن كان وفي أيّ زمان كان" (الحيوان 3/130). ويقول ابن قتيبة (الشعر والشعراء 1/11): "فكلّ من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخّر قائله أو فاعله، أو حداثة سنه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه"

(5) Suzanne Pinckney Stetkevych: Toward a redefinition of"Badīᶜ" poetry p06
"It is worth nothing that for al-Jaḥiẓ there is no contradiction between a poet being naturally gifted (maṭbūᶜ) and writing in the badīᶜ style, as later critics claimed. On the contrary, al-Jāḥiẓ finds Bashshār the best in both categories".

هي المتحكِّمة في الإبداع وهي أمارة الاعتدال والاقتصاد أما الصنعة فأمارة الغلوّ والإفراط: "وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتيْن في القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل"[1] فابن المعتز يؤكّد بذلك أنّ الظاهرة البديعية ظاهرة أصيلة حاضرة في المدوّنة القديمة لا علاقة لنشأتها بمؤثِّر خارجي، كما يؤكِّد في الآن نفسه أن مفهوم العرب للإبداع قائم على توخِّي (الاقتصاد) وتجنّب (الإفراط) الذي وقع فيه بعض المحدثين ممن شغفوا بالبديع: "كان مسلم بن الوليد صريع الغواني مدّاحاً محسناً مجيداً مفلقاً، وهو أوّل من وسَّع البديع، لأنّ بشّار بن برد أول من جاء به. ثم جاء مسلم فحشا به شعره، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار"[2]. ففي عبارة ابن المعتز: (تجاوز المقدار) استحضار لقاعدة مكينة أقام عليها الجاحظ مختلف تصوّراته بما فيها المتّصلة بأسس النّظريّة الشعريّة عند العرب ويلخّص تلك القاعدة قوله: "وإنما وقع النَّهْي على كل شيء جاوز المقدار"[3]، وقاعدة المقدار مرتبطة، مثلما رأينا، بفكرة دينيّة هي الوسطيّة وجوهرها الاعتدال في كلّ شيء وتجنّب الغلوّ. فمثلما أدان العلماء بالشعر تكلّف اللفظ الغريب وتجاوز المقدار في طلبه أدان ابن المعتز وفق المنطلق نفسه تكلّف البديع وتجاوز المقدار في طلبه مستفيدا من تنظيرات الجاحظ لمقولة المقدار اجتماعيّاً ومذهبيّاً/ عقائديّاً ونقديّاً. فالقاعدة هي (النَّهي على كل شيء جاوز المقدار) والمثال هو (الإكثار من البديع) فالنتيجة المنطقية هي: (البديع الكثير منهيٌّ عنه). وقد سبق للجاحظ أن تحدث عن (البديع المحمود) وهو المتصوَّر نفسه الذي استلهمه ابن المعتز في التمييز بين طائفتيْن من شعراء البديع: طائفة تتوخَّى البديع في نطاق ما يسمح به الطبع مثل بشّار وأبي نواس، وطائفة تُسْرِف في طلب البديع فتقع في الصنعة والتكلّف مثل مسلم وأبي تمام. إنّ شاعراً مثل مسلم وأبي تمام لا يتوفر فيه شرط الانخراط بسجل الشعراء المطبوعين. إن شعراء البديع الذين بالغوا في العناية بالصياغة اللفظية ومسالك التعبير الفني وأنماط التصوير الشعري مثلوا ظاهرة شاذّة عن طوق النظرية الشعرية عند العرب التي تتحكّم في أسسها مقولات خفيّة ذات أصل ديني عقائدي مثل الوسطيّة والعدْل ونبذ الغلوّ في الدين والمنزلة بين المنزلتيْن ونبذ التكلّف في الدين وتنزيه

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 01
(2) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 235
(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 202

كلام النبيّ ﷺ عن الصّنعة والتعبّد للمعاني. فكل ظاهرة إبداعية تخلّ بإحدى هذه المقولات ولا يوجد ما يدعمها في كلام الأوائل وأشعارهم، يقع استبعادها وحصارها حصارا شديدا كالحصار الذي ضربه الآمدي على شعر أبي تمام مثلما سنرى لاحقا. إن البديع إذا ما "حُشِي به الشِّعر" و"أُفْرِط فيه" على حدّ عبارة ابن المعتز، يصبح إبداعاً غريباً عن منظومة القِيَم الجمالية التي تسيِّر قول العرب للشعر. ومن ثَم يرفضه النَّاقد ويصنِّفه ضمنيا في "البديع المَقِيت"[1]. فالظّاهرة البديعية لا يقع احتواؤها إلا إذا اقترنت لدى الشاعر بالطبع وبذلك تَحتَّم على الشّاعر إحكامُ طرازيْن من القول: الطراز المطبوع الذي يتقيّل فيه خطى الأوائل. فهو إبداع ولكنّه في إطار التّقليد، والطّراز المصنوع الذي يتوخّى فيه البديع دون وقوع في التكلّف. ولما أتيح لشاعريْن مثل بشار وأبي نواس الجمع بين هذيْن الطّرازيْن لما تميزا به من موهبة وتكوين[2]، لقي هذان من العلماء والنقاد كل ثناء[3]. إنّ البديع القليل مما يمكن للنّظريّة الشعريّة أن تهضمه وتتبنّاه ما دامت صورة الشاعر البدوي الذي تنثال عليه الألفاظ انثيالا قد درست مع الأيام، ففي احتواء الظاهرة البديعية على صعيد الشاعر إقرار من الناقد بالتحوّل الذي أصاب الزّمان والناس، ولكنّه احتواء قام على تأصيل الظاهرة مما يضمن للنّظريّة الشّعريّة عروبتها ويحصِّنها من كلّ تأثير أجنبيّ في عصر بدأت فيه أدبيّات الأمم الأخرى تندفع بقوة إلى جسم ثقافة العرب عَبْر شرْيان التَّرْجمة[4].

---

(1) من رسالة ابن المعتز في محاسن شعر أبي تمام ومساويه. انظر: المرزباني: الموشح ص 378 وانظر أيضا: التوحيدي: البصائر والذخائر تحقيق وداد القاضي بيروت دار صادر ط 1 1988 ج 05 ص 93-94

(2) كان بشار شاعرا مجيدا مفلقا (ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 21) وكان يحتكم إليه الشعراء (نفسه ص 26) ويعدّ في الخطباء والبلغاء ولا أحد من أهل العلم دفع فضله ولا رغب عن شعره (نفسه ص 28). كما كان أبو نواس أدب الناس وأعرفهم بكل شعر (نفسه ص 194) وعالما فقيها عارفا بالأحكام والفتيا وأحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين (نفسه ص 201).

(3) لقد عرضنا فيما مرّ لموقف الأصمعي الإيجابي من بشار ولتفضيل الجاحظ له حتى عدّه أطبع المولَّدين، أما بالنسبة إلى أبي نواس فيروى عن أبي عمرو الشيباني قوله فيه "لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره لأنه مُحكِم القول"(ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 202)، ويعتبر الجاحظ أبا نواس عالما راوية فضلا عن جودة الطبع والسبك (الحيوان ج 02 ص 27 وراجع ج 03 ص 129-130).

(4) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 113: "... حتّى كان لدى العرب كُتب بأسرها في علم البلاغة وفي النقد الأدبي ونقلت عن اليونان وتأثر بها قوم تأثرا كبيرا واتخذوها مقاييس لهم في نقد الأدب". ومن أبرز تلك الكتب كتاب (الخطابة) لأرسطو وتنسب ترجمته إلى إسحاق بن حنين العباديّ الطبيب والفيلسوف المعروف (ت298 هـ ؟) (راجع: ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 01 ص 205-206). وقد عرف إسحاق بن حنين بميله إلى ترجمة الحكمة ونقله كتبا كثيرة لأفلاطون وأرسطو والإسكندر الأفروديسي=

2/ احتواء الظّاهرة البديعيّة على صعيد الشّعر:

مثلما قام ابن المعتز في إطار احتواء ظاهرة البديع على صعيد الشاعر بصهر صورة صاحب البديع في صورة المطبوع وذلك من خلال التّمييز بين نهج البديع المحمود ويمثّله المعتدلون من الشعراء كبشّار وأبي نواس والنّهج المذموم منه ويمثّله شعراء كمسلم وأبي تمام، قام في إطار احتواء الظّاهرة على صعيد الشّعر بمعالجتها وفق مستويين:

* البديع النّموذج
* البديع الخارج عن النّموذج

2 ـ 1/ البديع النّموذج:

ويتجلّى من خلال الفنون البديعيّة التي سبق إليها "المتقدّمون ولم يبتكرها المحدثون"[1]:

□ الاستعارة: ويعرّفها ابن المعتز بأنها "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عرف بها"[2]. وقد رأينا فيما مرّ أنّ العلماء بالشعر وقفوا عند الاستعارة من خلال إثارتهم لقضية مجاز المشابهة فتواترت في خطابهم مفاهيم من قبيل (الأصل)

= وقد كان متمكنا من العربية واليونانية والسريانية وأصلح كثيرا من الكتب المترجمة في عصره ولكنه ركز على مؤلفات أرسطو خاصة الخطابة، الكون والفساد، العبارة والنفس. ولقد اعتمد ابن رشد ترجمته لفهم أرسطو. (راجع: كامل حمود: دراسات في تاريخ الفلسفة العربية بيروت دار الفكر اللبناني ط 1 1990 ص 70). ولكن العلاّمة عبد الرحمان بدوي شكّك في ترجمة إسحاق لكتاب (الخطابة) لأرسطو (راجع: أرسطوطاليس: الخطابة-الترجمة العربية القديمة. تحقيق عبد الرحمان بدوي وتعليقه. الكويت / بيروت نشر وكالة المطبوعات ودار القلم ط 1979 ص: (ز) .) مرجّحا أن تكون الترجمة تمت في أوائل القرن الثالث للهجرة إن لم يكن قبل ذلك. (نفسه). إنّ حركة الترجمة ساهمت في طرح قضية تأثر العرب بالهيلينية نقادا وشعراء. فلئن ذهب أمجد الطرابلسي إلى أن المؤثر الهيليني شكّل حافزا للنقاد إلى تأصيل خطابهم مثلما صنع ابن المعتز على مستوى صياغة المصطلحات واختيار الأمثلة (A. Trabulsi: la critique poétique des Arabes p: 80-81) فإن طه حسين ذهب إلى تأكيد تسرّب الهيلينية على أيدي الشعراء والكتاب من ذوي الأصول الأعجمية ممّن تأثروا بالآداب اليونانية (طه حسين: تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر. ضمن كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة. بيروت دار الكتب العلمية (دت) ص 09) وبالرغم من إشارة طه حسين إلى أنه لم يطّلع على كتاب البديع لابن المعتز فإنه أكد تأثر ابن المعتز بالقسم الأول من الفصل الثالث المتعلق بالعبارة من كتاب الخطابة لأرسطو (نفسه ص 12) كذلك ذهب محمد مندور إلى أن ابن المعتز ليس إلا ناقلا لما قاله أرسطو بشأن الفنون البديعية: راجع مقارنته بين ما أورده أرسطو وما ساقه ابن المعتز في كتابه البديع. (النقد المنهجي عند العرب ص 62 وما بعدها). وراجع عن قضية التأثر بأرسطو: رجاء عيد: المذهب البديعي في الشعر والنقد. الإسكندرية منشأة المعارف (دت) ص 34 وما بعدها.

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 02

(2) نفسه

و(النقل) و(المستعار) و(المَثَل) و(الاتّساع) وهي جهود وإن مهّدت لظهور المصطلح فإنها تظلّ مجسّدة للاستعمال غير المصطلحي للاستعارة[1]. ولئن عبّر الجاحظ عن الاستعارة بـ(المَثَل): "قولُه: "هم سَاعِدُ الدَّهر" إنما هو مَثَل"[2]، فإنّ الاستعمال المصطلحي للاستعارة قد بدأ معه: "وجعل المطر بكاء من السَّحاب على طريق الاستعارة"[3]. فابن المعتز وجد مصطلح الاستعارة مستقرّا في الاستعمال وكان تعريفه لها صدى لما عرّفها به أسلافه[4]. إنّه يتعامل مع الاستعارة باعتبارها مكوِّنا جليلا من مكوِّنات الجودة في النّصّ الشِّعريّ. إننا نذهب إلى أن اهتمام ابن المعتز بالاستعارة تجلّى في الأمثلة التي ساقها عنها أكثر مما تجلّى في المفهوم الذي قدّمه لها:

الشّاعر	الشّعر	تعليق ابن المعتز
امرؤ القيس	وليلٍ كمَوْج البحرِ أرْخَى سُدولَه علـيَّ بـأنـواعِ الهمـومِ ليَبْتَلِـي فقلـتُ لـه لمَّـا تمطَّـى بِصُلْبِـه وَأرْدَفَ أَعْجَـازاً ونـاءَ بِكَلْكَـلِ (الطّويل)	"هذا كلّه من الاستعارة لأن الليل لا صُلْب له ولا عَجز" (البديع/ 7).
النابغة	وصدرٍ أراحَ اللَّيلُ عَازِبَ هَمِّه تضَاعَفَ فيه الحزنُ من كلِّ جَانبِ (الطويل)	"أراد قوله أراح الليل عازب همّه. هذا مستعار من إراحة الرّاعي الإبل إلى مباءتها أي موضع تأوي إليه" (نفسه/ 8)
أبو ذؤيب الهذلي	وإذَا المنيّـة أنشبـتْ أظفـارَهـا ألفيْـتَ كـلَّ تَميمـةٍ لاَ تَنْفَـعُ (الكامل)	∅

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية من ص 356 إلى ص 359

(2) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 55 .

(3) نفسه ج 01 ص 153 وراجع: توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 359

(4) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 359-360

إنّ المستوى المجرَّد في بيت امرىء القيس الثاني هو "طول الليل على الشّاعر" أمّا المستوى المحسوس فهو حركة البعير أو الفرس(1) وهي حركة ثقيلة. ويعود الثقل إلى طول وسط الحيوان الذي يوصف بثقل الحركة إذا استُطِيل صُلْبُه وبخفّة السّيْر إذا استُقْصِر(2). فالشاعر اختار بدقّة أفعالا من قبيل: تَمَطَّى/ أَرْدَفَ / نَاء(3) لتصوير الثِّقل ومن ثَم لتجسيم طول الليل عليه في ألفاظ "قريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة"(4). أمّا الاستعارة في صدر بيت النابغة فيمكن أن نتوقّف من خلالها على المستوى المجرَّد ممثّلا في إعادة اللّيل الهمَّ البعيد(5) إلى صدر الشاعر، وعلى المستوى المحسوس وقد ضبطه ابن المعتز بدقّة وهو إعادة الرّاعي الإبل إلى مأواها. فصدْر الشاعر بات مأوى يسكنه الهم لا يريم. أما بيت أبى ذؤيْب الهذلي فلم يشفعه ابن المعتز بتعليق ولعلّ ذلك يعود إلى وضوح طرفيْ الاستعارة. فطرفها المجرَّد هو المنيّة وهي تطال الإنسان وطرفها المحسوس هو السَّبُعُ الّذي يُنْشب أظفاره في فريسته. والجامع هو الاغتيال(6) مما يدلّ على فظاعة الهلاك وبشاعة الزوال. إن الاستعارة من أبرز الأركان التي يقوم عليها مجاز المشابهة فلا غرابة أن يجعلها ابن المعتز أول أبواب البديع. والمتأمّل بأناة في الأمثلة التي حلّلنا يجد أن المشابهة قائمة على التقارب وسببه التّناسب بين المستعار والمستعار له. فانظر على سبيل التمثيل عناصر الاستعارة في بيت النابغة تجد لكل عنصر مقابِلا له على الصَّعيد المحسوس:

---

(1) أورد ابن منظور بيت امرىء القيس خلال تعليقه على معنى (الكَلْكل). انظر: لسان العرب ج 12 ص 146.

(2) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 432. يقول في معرض تعليقه على بيت امرىء القيس: "فجعل له صلبا وعجزا وكلكلا لمّا كان ذا أوّل وآخر وأوسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استُطيل وبخفة السير إذا استُقصر"

(3) تفطن عبد القاهر الجرجاني لتلك الدقة في اختيار الأفعال وهي دقة تخدم معنى التعاقب البطيء في الزمن. يقول (في دلائل الإعجاز ص 79): "لما جعل لليل صلبا قد تمطّى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلّث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظر قدامه، وإذا نظر إلى خلفه وإذا رفع البصر ومدّه في عُرض الجوّ"

(4) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 432

(5) أراح بمعنى: ردّ وعازب بمعنى: بعيد: راجع المرزباني: الموشح ص 39: الهامش 03

(6) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ص 306: "فقد شبّه المنيّة بالسبع بجامع الاغتيال في كلّ، واستعار السبع للمنيّة وحذفه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "الأظفار""

عناصر المستعار له	عناصر المستعار
أراح ←	أراح
اللّيل ←	الرّاعي
الهمّ البعيد ←	الإبل
إلى الصَّدْر ←	إلى مباءَتها

فكلّما استحكم التّقارب بين المستعار له والمستعار، ازداد المعنى جلاء سببُه النَّجاح في التَّشْخيص: La personnification بما هو ضرب من الخيال. إنّ ذلك التشخيص يجعل من الكائن الجامد الموات المجرَّد أو المثالي كائنا ماديًّا يُحِسُّ. إنّه بعبارة أخرى يحوِّل المجرَّد إلى شخص نابض بالحياة. فالاستعارة إذن تشرع باب الخيال[1] فيتحوّل عن طريقها المجرَّد الخفيّ إلى محسوس ظاهر للعيْن. وبذلك تتحقَّق فيها الصورة[2] والصّورة تحيل ضرورة على ظاهرة مَرْئيَّة: Un phénomène visuel . فمن هذا المنظور ترتبط الصّورة بالنّظر وبالخيال. ومن ثَمّ تتمحّض الصورة الشعرية لأن تكون أداة مرتبطة بثمار التّجربة الحيّة[3]. صحيح أنّ العرب كانوا على وعي بقيمة التّصوير الشعري في تحديد شعريّة الخطاب ـ وقد رسّخ الجاحظ مفهومه للشّعر في إطار هذا الوعي ـ لكنّهم أرادوا بالتّصوير جنسا دون سواه: الجنس الذي يحافظ فيه الشاعر على الفهم والإفهام وذلك بإيجادِ ضرْبٍ من التّناسب بين المستعار له والمستعار حتى يُفهم ويؤثّر في آن. وما الأمثلة التي ساقها ابن المعتز إلا عيّنة للاستعارة النموذج البعيدة عن الإثارة والإدهاش والإغراب لأنَّ " «الاستعارة» من اللّحظة التي تمحَّض لها فيها

(1) Paul Ricoeur: la métaphore vive. Ed du Seuil. Paris 1975 p 81: «La fiction présente une grande parenté avec la métaphore: prêter à une pensée «pour la rendre plus sensible ou plus riante», les «traits, les couleurs d'une autre pensée» n'est-ce pas la même chose que présenter une idée sous le signe d'une autre plus frappante et plus connue?. La personnification (première sous-espèce de la fiction) qui fait d'un être inanimé, insensible, abstrait ou idéal, un être vivant et sentant, bref, une personne, ne rappelle-t-elle pas le transfert métaphorique de l'inanimé à l'animé?».

(2) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص 38

(3) Laurence Campa: La poétique de la poésie p.66

المصطلح، كانت مشروطة بـ"القُرْب" بين طرفيْها الرّئيسيّيْن"[1]. ومن ثَمَّ جسَّمت مكوِّنا جليلا من مكوِّنات نظريّتهم الشّعريّة التي ظلّت وستظلّ لدى النّقاد ـ المحافظين تحديداً ـ وثيقةَ الصِّلة بمقوِّمات خطاب الفهم.

□ التَّجْنيس: وهو عند ابن المعتز "أنْ تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[2]. فأساس التّجنيس هو أساس لفظيّ يتمثَّل في الشَّبَه في تأليف الحروف لكنّ ذلك الشَّبَه قد ينتقل إلى المعنى وقد لا ينتقل لذلك فرَّع ابن المعتز التّجنيس إلى ضربيْن: "فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها (...) أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى"[3]. فيتّضح لنا من خلال ذلك تصنيفٌ ثُنائيّ دقيق في إطار الباب الواحد يجعلنا نحترز من الشكّ الذي أبداه أحد الدَّارسين "في القدرة التَّصنيفية لكتاب البديع"[4] ونعتبر مثل هذا الحكم ناتجا عن كثير من التّسرّع. إنّ اعتبار بعض الباحثين مقاييس ابن المعتز في تصنيف أبواب البديع ومحاسنه غير واضحة[5] لا يبيح "القول بأن النُّزوع التصنيفي يكاد يختفي في هذا الكتاب الرائد"[6]. بل إنّنا نزعم أنّ ريادة ابن المعتز ليست في التّعريفات التي قدمها فقد سبقه إليها أسلافه وليست في الأشعار التي حشدها، فقد استشهد بها كثيرون قبله، وإنما ريادته في الجمع الواعي والتصنيف الداخلي الدقيق لأبواب البديع ضمن نهج واحد يمثل أسلوبا في قول الشعر تفاوت القدماء والمحدثون في

---

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 358

(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 25

(3) نفسه

(4) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص 41. وراجع تصنيف ابن المعتز لباب "رد أعجاز الكلام على ما تقدّمها" (كتاب البديع ص 47-48)

(5) راجع على سبيل المثال:

* Kratchkovsky: Introduction of Kitab al-"Badīᶜ" p: 11: «His principles of classification are not quite clear, nor are the reasons for his contraposition of the figures of the "new" (style) to the "beauties". Ibn al-Muᶜtazz probably felt this himself."

* حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 381-382 "و أسُس هذا التقسيم وأسبابه غير واضحة ويصعب أن نجد مقياسا نعلّل به سبب اختياره مصطلح "البديع" عنوانا لكل الكتاب"

* توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 373: "فالثّابث أن ابن المعتز يتّبع تصنيفا ثنائيا ولكن ما مقاييسه في ذلك ؟". وقد بذل الدّارس جهدا مقنعا في اعتبار "المحاسِن" جزءا من البديع. راجع ص 373 وما بعدها.

(6) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص 42

التعويل عليه. فابن المعتز لم يُعْنَ بتفاصيل التصنيف وعلاقة هذا الباب بذاك لأنه منصرف إلى تحديد أبواب البديع أكثر مما هو منصرف إلى ترتيبها، وإلى صناعة المصطلحات وتركيز المنهج أكثر مما هو منصرف إلى المحتوى في ذاته. ممّا يؤكّد أنّ فضل مساهمته آتٍ "مِن المنهج لا من المحتوى"[1]. ويتّضح من خلال تفحّص الأشعار التي تقوم أمثلةً على التجنيس النموذج عدم اعتداد ابن المعتز بالتجنيس القائم على اللفظ والمعنى من قبيل (خلجْتَ/ الخليج)[2] و(قربَ/ اقتربَ ـ الطّلوع/ المطْلع) ممّا اعتبره المتأخّرون "من تَصَرُّف اللفظ" [3] دون أن يعتبروه تجنيسا بالمعنى التّامّ للكلمة[4]. فابن المعتز إذ يكتّف من أمثلة التّجنيس القائم على اللفظ دون المعنى أي الذي تجانِسُ فيه الكلمةُ غيرَها في تأليف الحروف دون المعنى، فإنّما يعطي أهميّة فائقة لهذا الضرب من التّجنيس على حساب الضّرب الآخر الذي تجانِسُ فيه الكلمةُ غيرَها في تأليف الحروف والمعنى ممّا لا يكاد يخرج عن إطار الاشتقاق. وسنقف فيما يلي عند لفيف من الشّواهد الشعرية التي ساقها ابن المعتز استشرافا منا لصورة التّجنيس النّموذج ودلالتها:

الشّاعـــر	الشِّعـــــــــــــــر
أوس بن حُجر	"وقال أوس بن حُجر يصف واديا وموضعا [من البسيط] لكنْ بِفِرْتَاجَ فالخَلْصَاءِ أنتَ بِها فَحَنْبَلٍ فَعُلَى سرَّاءَ مَسْرُورِ" (كتاب البديع ص 28)
زهير بن أبي سُلمى	"وقال زهير بن أبي سلمى [من البسيط] كأنَّ عيْنِي وقدْ سالَ السَّليلُ بهم وجِيرَةٌ مَا همُ لو أنهم أَمَمُ" (نفسه)

(1) حمادي صمود التفكير البلاغي عند العرب ص 384 وقد سبقنا الباحث إلى وصف خُطّة ابن المعتز المحْكَمة في التبويب الداخلي للأبواب. راجع من ص 384 إلى ص 388

(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 25: من "قول الشاعر [من الكامل]:
* يومٌ خلجْتَ على الخَليجِ نفوسَهم *"

(3) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 518

(4) نفسه

ذو الرّمة	"وقال ذو الرّمة [من الطويل] كأن البُرَى والعَاجَ عِيجَتْ مُتُونُه على عُشَرٍ يَرْمِي به السَّيْلَ أَبْطَحُ" (نفسه ص26)
رجل من بني عبس	"وذلكُمْ أنَّ ذُلَّ الجارِ حالَفَكُمْ وأنَّ أَنْفَكُـمُ لاَ يعْرِفُ الأَنَفَا" (البسيط) (نفسه ص 27)
جرير	"وقال جرير [من الطويل] فما زالَ معْقولاً عُقَالَ عن النَّدَى وما زالَ محبوسًا عن المجدِ حابِسُ" (نفسه ص 26)

نلاحظ من خلال أمثلة التّجنيس المذكورة تكرار الصوت الواحد في أكثر من كلمة مثل السين في (سرّاء/ مسرور) و(سال/ السليل) و(محبوس/ حابس) ومثل العين في (العاج/ عيجت) و(معقولا/ عقال) ومثل الفاء في (أنفكم/ الأنفا). إن هذا الضرب من الجناس الصوتي: L'homophonie يؤكّد الائتلاف على صعيد الأصوات والاختلاف على صعيد المعاني[1]، وهو لا يقلّ أهمية عن القافية في البيت الشّعري. فالتّنويع المعنوي الحاصل عن طريق الجناس من كلمة إلى أخرى هو حاصل أيضاً عن طريق القافية من بيت إلى آخر، لذلك يمكن الحديث عن جناس داخليّ يتم بين الكلمة والأخرى: Homophonie interne وعن جناس خارجي يتمّ بين البيت والآخر: Homophonie externe[2]. إنّ ظاهرة التّجنيس أو الجناس لا يختصّ بها لسان دون آخر فاستعمالها راسخ عبر العصور بل تبدو أكثر انتشارا من القافية. فالألسنة التي لا تستعمل القافية تعوِّل أكثر على التّجنيس[3]. ولكنّ التّجنيس النموذج عند العرب مرتبط بفكرة (الاقتصاد) في إطار رؤيتهم العامّة القائمة على نبذ الغلوّ والنهْي عمّا جاوز المقدار. وقد تعمّدنا في هذا

(1) J. Cohen: Structure du langage poétique p 76: «Il y a ressemblance de sons là où il n'y a pas ressemblance de sens».

(2) نفسه ص 81-82

(3) نفسه ص 82

المستوى من التحليل أن تكون الأمثلة متصلة بالأوائل من الشعراء جاهليّين وإسلاميّين ممّن يعتبرهم النّاقد مثالا في استخلاص مسلك الإبداع النّموذج. إنّ ابن المعتز النّاقد إذ يستحسن ما قلّ من التّجنيس باعتماد شواهد لم يُسرف أصحابها في استعماله، يعبّر عن تصوّر العرب لقاعدة التعامل مع ظاهرة البديع بوجه عام صادرا في ذلك عن مقياس كمّيّ في التّمييز بين المحمود والمذموم أو النموذج والشاذّ، معتمداً أبياتاً معزولة عن سياقها منتزَعة من قصائدها[1] مما جعل نقده ـ والنّقد العربي عامة ـ قائماً على البيت لا القصيدة أو القصائد[2].

---

(1) Suzanne Pinckney Stetkevych: Toward a redefinition of "Badīᶜ" poetry p: 25: «A second problem that manifests itself in the examination of this rhetorical figure is that since Ibn al-Muᶜtazz has isolated the verses from their poetic context, there is no consideration of the relationship of particular antithesis to the qaṣidah of which it is part.»

(2) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 388. فلو وقفنا مثلا عند بيت جرير الذي سقناه عن ابن المعتز ضمن الشّواهد الممثلة للتجنيس النموذج لوجدناه آخر أبيات ثمانية قالها الشاعر في هجاء الفرزدق (الطويل):

مـــا ذاتُ أرواقٍ تصـــدَّى لجـــؤذرٍ ... بحيـث تـلاقَـى عـاذبٌ فـالأواعِـسُ
بـأحسـنَ منهـا يـوم قـالـتْ ألا تَـرى ... لِمَـن حـولنـا فيهـم غَيـور ونـافِـسُ
تـرَى ثَـمَّ شِـرْبـا بـاردا لا ينـالُـه ... علـى هـوْلـه إلا رَدٍ أو مُخـالِـسُ
بنِـي مـالـكٍ لا يُـزْدِكـم حَيْـنُ قينِكـم ... فيقْبسَكـم مـن حـرٍّ نـاري قـابِـسُ
وإيّـاكـم والقيْـن لا يَشْـأَ مَنكُـم ... كمـا كـان مشؤومـا لذبيـانَ داحِـسُ
بنـي مـالـكٍ فـات الفـرزدقَ مجـدُنـا ... ومـات ابـنُ ليلَـى وهـو مـن ذاك يـائـسُ
ألـم تـر أنَّ الله أخـزى مجـاشعـا ... إذا مـا أفـاضـتْ فـي الحـديثِ المجالسُ
فمـازال معقـولاً عقـالٌ عـن العُـلا ... و مـازال محبـوسـا عـن المجـدِ حـابـسُ

(جرير: الديوان المجلد 01 ص 183-184)

فالشاعر توخّى التجنيس أكثر من مرة: ففي البيت (4) جانس بين (حين) و(قين) و(يقبسكم) و(قابس) وفي البيت (5) بين (لايشأمنّكم) و(مشؤوم) وفي البيت (8) بين (معقولا) و(عقال) و(محبوسا) و(حابس) أي بمعدل ثلاثة أبيات من ثمانية وهو ما يوافق 37.5٪ مما يقترب بالنسبة إلى النصف مما يوحي بطلب الشاعر للصنعة وتتبعها. فلئن استحسن ابن المعتز أن يكون البديع نادرا فإن أبيات جرير تثبت إكثار الشاعر من لون واحد من البديع في أبيات قليلة. يتّضح إذن أن الوقوف عند البيت في إطار القصيدة أو القصائد يفضي إلى نتائج لا تتطابق ضرورة والنتائج التي يفضي إليها الوقوف عند البيت معزولا عن سياقه. صحيح أن النقد العربي قائم على البيت لا القصيدة أو القصائد لكنه يظل قائما على النص لأن النص مفهوم نوعيّ لا صلة له بالكم من الأبيات أو القصائد. فهيمنة البيت الشعري لا تعني القصور في تصوّر مفهوم النص. راجع مفهوم النص عند Hjelmslev في:

J.Dubois (et autres) Dictionnaire de linguistique p 486

كما نشير إلى أن اعتداد العرب بالجزء (نصف البيت أو البيت أو بضعة الأبيات) في صياغة آرائهم في الشعر=

□ المُطابقة: وهي من "طابقتُ بين الشَّيئيْن إذا جمعْتهما على حَذْو واحد "[1]. إنّ مادّة (ط ب ق) تفيد متصوَّر "المِثْلِيَّة" وسبب "المِثْلِيَّة" "التَّساوي" ومن ثَمّ شكَّلت المطابقة "حركة ثنائيّة تقتضي "التَّسَاوِي" لتَتِمَّ "المِثْلِيَّةُ" "[2]:

الشَّاعــــر	الشِّعــــــــــر
زهير	"ليثٌ بِعَثَّر يصْطادُ الرِّجال إذا ما اللّيـثُ كذَّب عن أقرانِه صدَقَـا" (البسيط) (كتاب البديع ص 38)
عبدالله بن الزبير الأسدي	"فردَّ شُعورَهُنَّ السُّودَ بِيضًا وردَّ وجـوهَهـنَّ البِيـضَ سُـودَا" (الوافر) (نفسه)
طفيل الغنوي	"بِساهِمِ الوَجْهِ لمْ يُقْطَعْ أبَاجِلُه يصَـانُ وهو ليومِ الرّوعِ مبْذُولُ" (البسيط) (نفسه ص 39)

لقد تحدّثنا فيما مرّ عن التجنيس باعتباره عنصراً إيقاعيّاً لا يقلّ أهميّة عن عنصر القافية ضمن الإيقاع اللّفظي بوجه عامّ. أمّا بخصوص المطابقة فهي عنصر موصول بالإيقاع على صعيد المعاني[3]. فعناية الشاعر المهتمّ بالمطابقة تنصرف إلى إحداث

= ونقده مرتبط برؤيتهم النّفعية المتحكّمة في نظريتهم البلاغية بوجه عام إذ ينطلقون من أن كلّ خطاب ينبغي أن يكون نافعا. فقد تتحقق المنفعة بالشطر من البيت أو البيت أو بقليل الأبيات ومن ثم اتّسم تعاملهم مع الشعر بالتجزيء لذلك نبذوا بشدة ظاهرة (التّضمين) واستحسنوا في المقابل (الإطلاق): إطلاق الجزء من النص عن سواه حتى يتاح فكّه عن الكلّ، لكن ذلك لا يحجب تصوّرهم الدقيق لالتحام الأجزاء فيما بينها سواء على صعيد البيت الواحد أو الأبيات، على نحو ما بيّنا فيما مرّ من هذا البحث.

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 36

(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 363-364

(3) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 146 وما بعدها: أكّد الباحث أن الدارسين درجوا على =

"ترجيع" بين المعنى وسواه عن طريق تنظيم العلاقة بينهما وفق قاعدة (المِثْليّة) التي يفرزها التّساوي بين المعنييْن وهو تساوٍ قاعدتُه (التَّضادُّ). إن مدار الأمر ليس العلامة اللفظية فقد تكون فِعْلا (كذَّبَ/ صَدقَ/ يُصَان) وقد تكون صفة (أسود/ أبيض) وقد تكون مشتقّا (مبذول) فعلى المعنى المدار، ولكن ليس عليه في ذاته. بل على ما يقوم في الذّهن من تضادّ بينه وبين غيره على نحو مضادّة الكذب للصدق والسّواد للبياض والصَّون للبذْل كما هو بيِّن من النّماذج التي سقنا تمثيلاً لا حصراً. إنّ الإيقاع يتجاوز اللفظ إلى المعنى أي المنطوق إلى المفهوم أو المسموع إلى المعقول، فكما تُوَقِّع الألفاظ في الآذان تُوَقِّع المعاني في الذِّهن. ولكنْ يظلّ مقياس الكمّ محدِّداً فعَّالاً للمطابقة النّموذج فهي - كسائر أبواب البديع الأخرى - ممّا يتهيّأ للشّاعر في الكلام ولا يبحث عنه اتّقاء للتكلّف والإسراف.

□ رَدُّ أَعْجاز الكلام على ما تقدَّمَها: وهو عند ابن المعتز ينقسم إلى ثلاثة أقسام: "فمن هذا الباب ما يوافق آخِرَ كلمة فيه آخِرُ كلمة في نصفه الأوّل (. . .) ومنه مايوافق آخِرَ كلمة منه أوّلُ كلمة في نصفه الأوّل (. . .) ومنه ما يوافق آخِرَ كلمة فيه بعضُ ما فيه" (1).

* مثال القسم الأول قول الشّاعر (الكامل):

تَلْقَى إذَا مَا الأَمْرُ كانَ عَرمْرَما   فِي جَيْشِ رَأْيٍ لاَ يُفَلُّ عَرَمْرَمِ(2)

* مثال القسم الثاني قول الشاعر (الطّويل):

سَرِيعٌ إلَى ابْنِ العَمِّ يَشْتِمُ عِرْضَه   وليسَ إلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ(3)

* مثال القسم الثالث قول الشاعر (الوافر):

عَمِيـدُ بَنِـي سُلَيْـمٍ أقْصَـدَتْـه   سِهَامُ المَوْتِ وهـي لـه سِهَامُ(4)

= اعتبار الإيقاع متعلّقا بالألفاظ دون غيرها موضّحا "أن الإيقاع الصوتي وإن وفّر بعضه اللفظ فإن جانبه الأعظم يوفّره الترجيع بين الألفاظ. ومن شروط هذا الترجيع عدم التغافل عن المعاني" (نفسه ص 146)

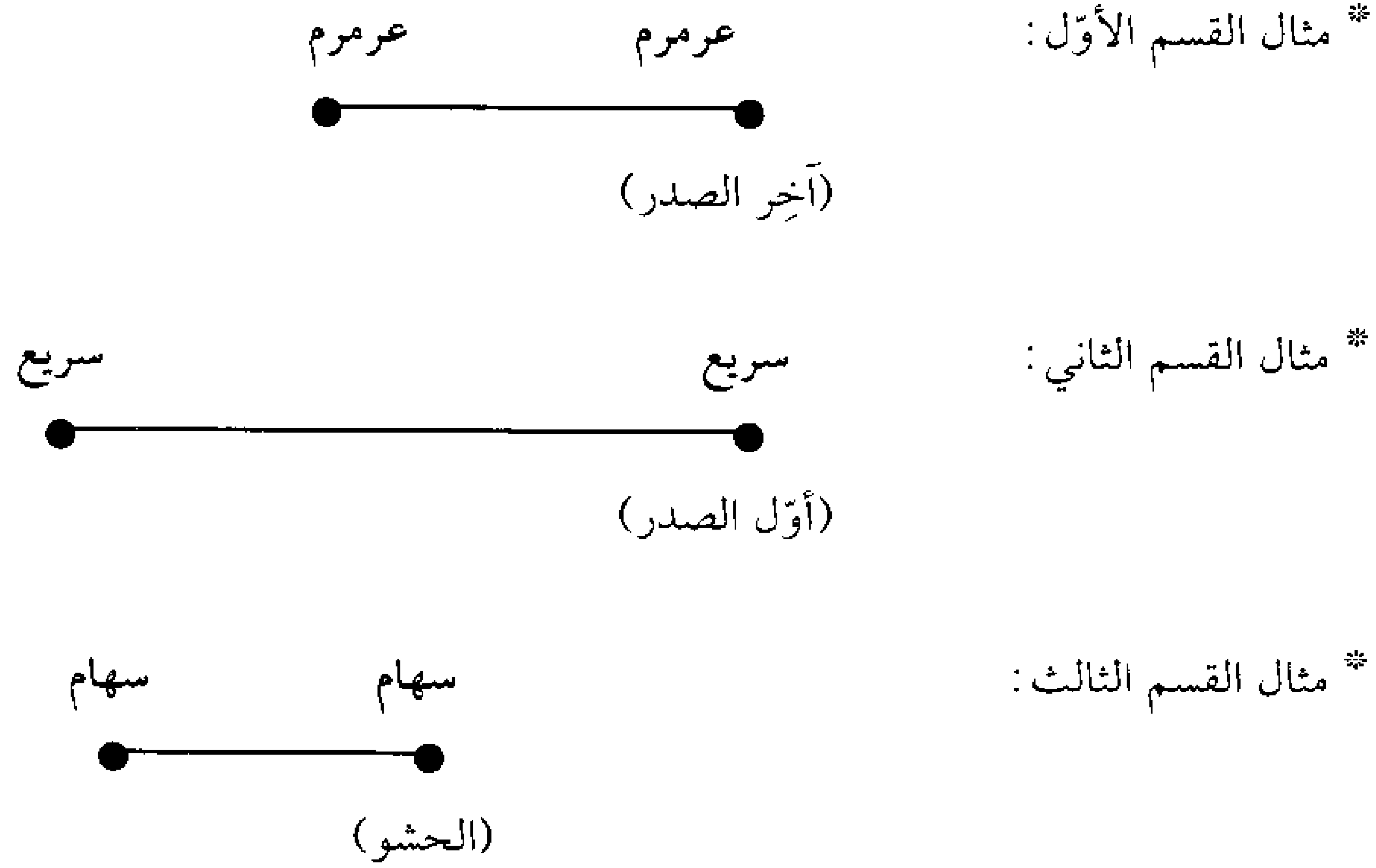
(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 47 – 48

(2) نفسه ص 48

(3) نفسه

(4) نفسه

نلاحظ أنّ الوحدة اللفظية التي تشكّل آخر البيت ومن ثَمَّ قافيته قد وقع تكرارها إمَّا في آخِر الصّدر وإمَّا في أوّله وإمَّا في الحشْو[1]. فيتّضح من خلال الأبيات الثلاثة أنّ المدى الفاصل بين القافية والوحدة اللفظية المكرورة متفاوت الطّول من بيت إلى آخر:



وسواء احتلّت الكلمة آخِر الصدر أم أوّله أم موقعا في حشو البيت فإنها هي المنبئة بما ستكون عليه القافية، فالشاعر مدعوّ في صياغة أبياته إلى الحرص على إفهام سامعه حتى إذا أمسك السامع بخيط المعنى من أوّله اهتدى بسهولة إلى آخِره. لذلك اعتبر العرب "أنّ خير أبيات الشِّعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[2]. وفي ذلك اعتداد ظاهر بوظيفة الفهم والإفهام التي أقام عليها الجاحظ مفهومه للبيان: "لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع إنما هو الفهم والإفهام"[3]. كما ينتج عن

(1) اعتبر ابن أبي الإصبع أنّ الأقسام التي ضبطها ابن المعتز ضمن باب (ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها) في حاجة إلى التّسمية لذلك قال: "و لم يضع ابن المعتز لهذه الأقسام اسما يعرف بعضها من بعض، والذي يحسن أن نسمّي به القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفيْن، والثالث تصدير الحشو." راجع: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 117.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 116

(3) نفسه ص 76

ردّ العجز على ما تقدّمه تعاود صوتيّ يساهم في خدمة إيقاع البيت على نحو يتجاوز فيه الإيقاع مجرَّد الإطار النَّاظم للكلمات التي يختارها الشّاعر إلى أن يصبح عنصرا مولِّدا لإحدى الوظائف الأساسيّة للشّعر وهي عطْف قلْب السّامع أو القارىء وجعْله يُحِسُّ بالجَمال[1]. إنّ اهتمام ابن المعتز بـ"ردّ الأعجاز على ما تقدّمها" يجسِّم احتفاء بالإيقاع اللفظي الذي يوحِّد شطريْ البيت: "فلئن كانت عناية سابقي ابن المعتز بالصَّدر خاصة فإن صاحب "كتاب البديع" انفرد بتركيزه على العجز في علاقته بالصدر. ونحن لا نستغرب من شاعر أن يشدّ انتباهه ما يتكرر أو يتجانس من ألفاظ في البيت الشعري"[2]. ألا ترى أنّ ابن المعتز يرسّخ من خلال باب (ردّ الأعجاز على ما تقدّمها) وظيفة الفهم والإفهام فيما يتّصل بآخِر البيت الذي يدلّ عليه أوَّله، ووظيفة التأثير الجماليّ من خلال الرّباط الإيقاعي الصَّاهر لشطريْ البيت؟ أليس في ذلك تفصيل لما جمعه الجاحظ في مقولة (حُسْن الإفهام)[3] ممّا وسمناه فيما تقدّم من هذا البحث بجماليّة الوضوح: L'esthétique de la clarté ؟

□ محاسن الكلام والشِّعر[4]: إنّنا نتعامل مع ما أسماه ابن المعتز (المحاسِن) على أنّه جزء من الظاهرة البديعية وامتداد لها وذلك بالاعتماد على المفهوم من كلام ابن المعتز نفسه إذ خيَّر الناظر بين الاكتفاء بأبواب البديع الخمسة وبين أن يضيف "من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع"[5]. وما كان ليجيز تلك الإضافة لو لم تكن المحاسن امتداداً لأبواب البديع المذكورة سلفاً. ولم تفت ابن المعتز الإشارة إلى أنّ

---

(1) H.Sammoud et R. Ghozzi: La définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe p: 153: «Le rythme est non seulement le cadre, le moule dans lequel nous devons verser le langage pour qu'il soit de la poésie, cést aussi l'élément générateur d'une des fonctions essentielles de la poésie, celle d'entraîner le lecteur ou l'auditeur, de faire naître en lui le sentiment esthétique, de le soumettre à son effet enchanteur».

(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 369

(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 111: "... بلغ من حُسْن الإفهام مع قلّة عدد الحروف"
ص 114: "فكأنك إنما تريد تخيّر اللفظ في حُسْن الإفهام"

(4) سكتنا عن (المذهب الكلامي) لأننا سنعالج هذا الباب ضمن (البديع الخارج عن النموذج) وسيأتي

(5) ابن المعتز: كتاب البديع ص 58 ويؤكد وجهة نظرنا القائمة على اعتبار المحاسن امتدادا للبديع ما ذهب إليه توفيق الزيدي عندما أقرّ التشكّل الثنائي للبديع: "و عندها يصبح "البديع" ذا تشكل ثنائيّ: "البديع البديع" ويشمل الأبواب الخمسة و"البديع المحاسن" ويشمل المحاسن المذكورة" (توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 373)

محاسن الكلام والشعر "كثيرة لا ينبغي للعالِم أن يدَّعي الإحاطة بها"[1]. فنظرُ ابن المعتز منصرف إلى الظّاهرة الإبداعيّة أكثر مما هو منصرف إلى المحاسن الأسلوبيّة في ذاتها والتي يظلّ بابها مشْرَعا ما دام الإنسان قادراً على الإضافة باستنباط مسالك جديدة في أداء المعاني. ولما كنا نُعنى ـ في هذا المستوى من العمل ـ بالبديع النموذج تحديداً فإننا سنسكت في هذا الصدد ـ على غرار سكوتنا عن المذهب الكلامي ـ عن (الإفراط في الصفة)[2] وعن (إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلّفه من ذلك ما ليس له)[3] مرجئين كلّ ذلك إلى (البديع الخارج عن النموذج) مؤجِّلين في الآن نفسه الخوض في (حُسن الخروج)[4] وفي (حُسن الابتداءات)[5] إلى (اللفظ والمعنى في ضوء قضيّة التأليف). هكذا أمكن لنا التوقّف في إطار رصد البديع النموذج عند ثلاث مسائل بارزة تختزل المحاسن المتبقِّية؛ وتتمثَّل المسألة الأولى في (صياغة العلاقة بين المعنى والمعنى) ونعرض من خلالها للالتفات والاعتراض والرجوع والتّضمين. أما المسألة الثانية فهي (اللفظ والمعنى والإيهام) ونثير من خلالها تأكيد المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف والهزل يراد به الجِدّ. وتتمثّل المسألة الأخيرة في (المعنى بين الإخفاء والإظهار) ومن خلالها نعرض للتّعريض والكناية والتّشبيه.

☐ **صياغة العلاقة بين المعنى والمعنى**: إنّ جماليّة المعنى من خلال الالتفات والاعتراض والرّجوع والتّضمين متأتّية من تقاطع ذلك المعنى مع سواه.

☐ الالتفات: "وهو انصراف المتكلِّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[6]. وبذلك يقف ابن المعتز على نوعيْن من الالتفات:

* **النوع الأول**: وينهض على شكليْن:

(1) الشكل الأوّل: انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار: ويتجلّى من خلال

(1) نفسه
(2) نفسه ص 65
(3) نفسه ص 74
(4) نفسه ص 60
(5) نفسه ص 75
(6) نفسه ص 58

قول جرير (الوافر):

أَتَنْسَى يَومَ تَصْقُلُ عَارِضَيْهَا بِعُودِ بشامةٍ سُقِيَ البَشَامُ[1]

ويروي صاحب العمدة أنّ الأصمعي قال لإسحاق الموصلي "أتعرف التفات جرير؟ قلت: وما هو؟ أنشدَني: (البيت). ثم قال: أما تراه مُقْبِلاً على شعره، إذ التفت إلى البشام فدعا له"[2]. فالأصمعي عبّر بقوله (مقبِلاً على شعره) عن استحضار جرير لذكرى المرأة وهي تصقل أسنانها بفرع بشامة أي بالسِّواك[3] ممّا يزيد تلك الأسنان ـ التي هي في عُرْض الفم[4] ـ أَلَقا وجمالاً. فهذا هو المعنى الأصلي الذي عالجه الشاعر لكنْ ظهر معنى آخر طارىء تَجَسَّم من خلال الالتفات وهو (الدّعوة للبشام بالسُّقْيا). إنّ مقياس ابن المعتز في التّمييز بين حركتيْ المعنى مقياس أسلوبيّ خالص يتمثّل في تحوّل الشّاعر من المخاطبة: (أتنسى) إلى الإخبار: (سُقِي) ومن هذيْن المظهريْن الأسلوبيَّيْن تجلّت حركتا المعنى: حركةٌ/ أصلٌ أفرزت حركةً/ فرعًا وبذلك يتنوّع إيقاع المعنى من إيقاع ذي اتّجاه واحد في الدّلالة إلى إيقاع ذي اتّجاهيْن مختلفيْن:

معنى 1 (المرأة تصقل عارضيها. . .) **معنى 2 (الدعوة للبشام)**

إيقاع 1 (المخاطبة)

إيقاع 2 (الإخبار)

(2) الشّكل الثّاني: انصراف المتكلّم عن الإخبار إلى المخاطبة: ويتجلّى من خلال قول جرير (الوافر):

متَى كانَ الخِيامُ بذِي طُلُوحٍ سُقِيتِ الغَيْثَ أيَّتُهَا الخِيَامُ[5]

(1) نفسه ص 59

(2) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 73

(3) ابن منظور: لسان العرب ج 01 ص 417: "و البَشَامُ شجَرٌ طيِّبُ الرِّيح والطَّعْم يُسْتَاكُ به" وقد أورد صاحب اللسان بيت جرير ثم علّق عليه قائلا: "يعني أنّها أشارتْ بسِوَاكِها فكان ذلك وداعَها ولم تتكلّم خيفةَ الرّقباء" (نفسه).

(4) يراد بالعَارِضيْن الأسنان ما بعْد الثنايا أي التي في عُرْض الفم. راجع في ذلك لسان العرب ج 09 ص 147 وقد استشهد صاحب اللسان ببيت جرير مرة أخرى.

(5) ابن المعتز: كتاب البديع ص 59.

فبينما الشّاعر في معالجة المعنى الأصل من خلال الاستفهام الإنكاري الدّالّ على إقفار المكان وخلوّه من الخيام حتى "كأنّه لم يكن بذي طلوح خيام قطّ"[1] في إشارة إلى رحيل الأحبة ودروس آثارهم، حتى ركّز على الخيام في ذاتها فدعا لها بالغيث إذ كانت تؤوي الأحبّة وتحيط بهم. وبذلك يتجسّم الالتفات عبر التحوّل ـ هذه المرة ـ عن الإخبار إلى المخاطبة فيتولّد إيقاع معنى جديد:

معنى 1 (رحيل الأحبة) **معنى 2 (الدعوة للخيام)**

إيقاع 2 (الإخبار)

إيقاع 1 (المخاطبة)

* **النوع الثّاني**: ويتمثّل في الانصراف عن معنى يكون فيه الشّاعر إلى معنى آخر. ولم يورد ابن المعتز أمثلة لهذا النوع وقد تكفّل اللاحقون بإعادة صياغة المفهوم وبحشد الأمثلة[2]. فالغاية من الانصراف إلى معنى آخر هي خدمة المعنى الأوّل وتثبيته وذلك على سبيل التّأكيد أو توضيح سبب من الأسباب أو إزالة شكّ من الشّكوك[3].

إنّ المتأمّل في نوعيْ الالتفات اللّذيْن استرعيا انتباه ابن المعتز يلحظ، فضلا عن الجماليّة الإيقاعيّة سواء من جهة اللفظ بتردّد بعض الكلمات أو من جهة المعنى بتنويعه على صعيد الحركة، أنّ المعنى الذي يقع الالتفات إليه يشكّل خطوة على درب توضيح المعنى الأول وكشف نواحيه. فتكون الدّلالة واضحة والمغْزى بيّنا. وهو ما يصبّ في وظيفة الفهم والإفهام التي ربط بها العرب نموذج الكلام البليغ شعرا كان أم نثرا.

□ الاعتراض: وهو "اعتراض كلام في كلام لم يتَمّمْ معناه ثم يعود إليه فيتمّمه في

---

(1) جرير: الديوان مجلد 01 ص 278، هامش 01.

(2) العسكري: كتاب الصناعتين ص 438-439: يقول عن النوع الثاني من الالتفات: "و الضرب الآخر أن يكون الشّاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أنَّ رادّا يرد قوله أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يزيل الشك عنه". وانظر الأمثلة الشعرية التي ساقها العسكري ص 439 وما بعدها. وراجع عن (الالتفات) على سبيل المثال: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 123 وما بعدها.

(3) نفسه ص 439

بيت واحد"[1]. وبذلك يقع اختراق المعنى بمعنى آخر فيبدو المعنى الطارىء وكأنّه حاجز يفصل بين قسميْ المعنى الأصل الذي ينهض عليه البيت الشعري. ويضرب ابن المعتز على ذلك أمثلة من بينها بيت للنابغة الجعدي (الوافر):

"ألاَ زعمــتْ بنــو سعْــدٍ بــأنِّـي   ألاَ كَـذبُـوا كبيــرُ السِّــنِّ فَــانِ"[2]

معنى 1: زَعْمُ بني سعد   معنى 1: . . . بأنّه كبير السِّن فان[3]

إيقاع 1   معنى 2: نعت بني سعد بالكذب   إيقاع 1

إيقاع 2

هكذا يبدو المعنى مندسًّا في غيره. ولكنّ هذا المعنى الطارىء المندسّ ليس بغريب عن المعنى الأصل بل هو يوضِّحه وينيره. فتكذيب النابغة لبني سعد سببُه ـ حسب الشاعر ـ زعمهم القائم على غير أساس. ومعنى الزعم الذي ينهض عليه أوّل البيت هو جزء من ذلك المعنى الأصل الذي يكتمل بذكر كِبَر السِّنِّ والفناء.

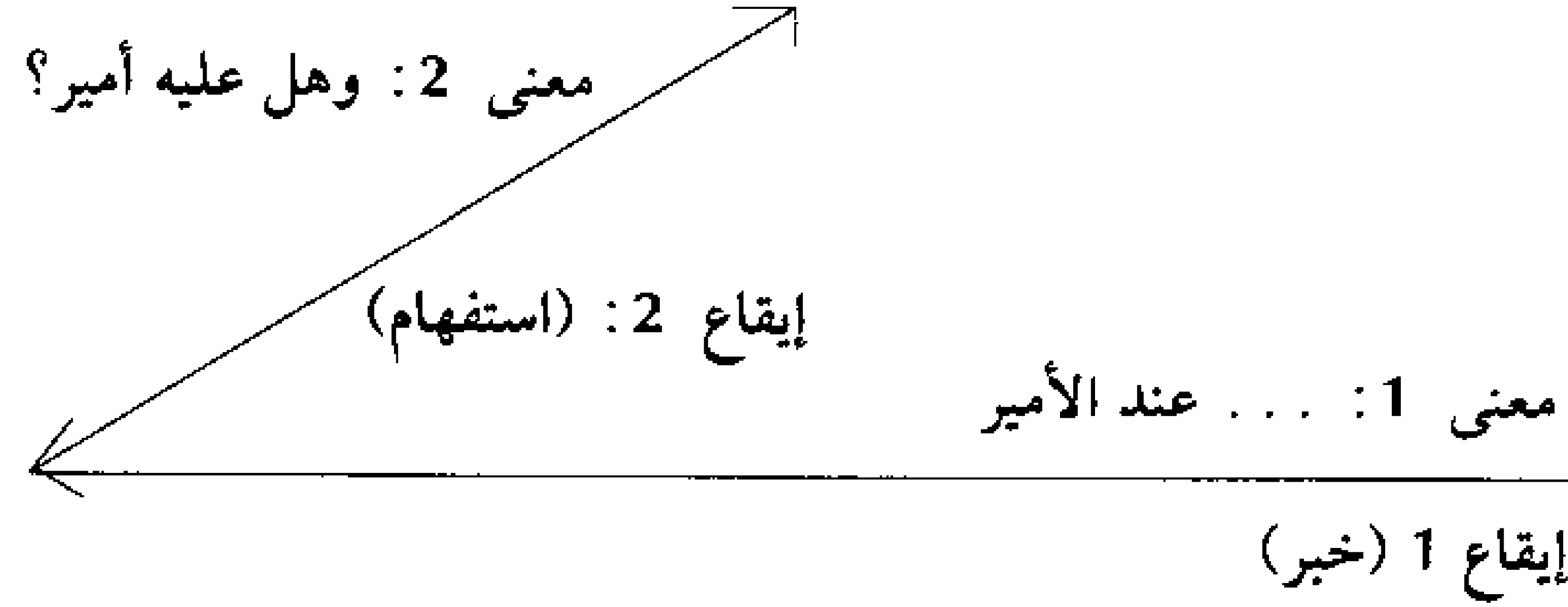
☐ الرّجوع: "وهو أن يقول شيئاً ويرجع عنه"[4] فيحدث "انكسار" إيقاعيّ[5] في المعنى ينتج عنه تحوّل عن المعنى الأوّل إلى معنى آخر بديل، مثال ذلك قول بشّار (الكامل):

"نُبِّئْــتُ فَــاضِــحَ أُمِّــهِ يَغْتَــابُنِــي   عندَ الأَمِيرِ وهلْ عَلَيْهِ أَمِيرُ؟"[6]

وفي رواية الدِّيوان "وهل عليَّ أميرُ؟" والمراد بالهجاء هو حمّاد عجرد والمراد بالأمير هو أمير البصرة محمد بن سليمان[7]. ففي المعنى الأول إقرار بإمارة الأمير، وفي

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 59
(2) نفسه ص 60
(3) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 150
(4) ابن المعتز: كتاب البديع ص 60
(5) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 150
(6) ابن المعتز: كتاب البديع ص 60
(7) بشار: الديوان ج 03 ص 265

المعنى الثاني تراجع عن ذلك الإقرار، وقد تجسَّم التراجع عبر التحول من أسلوب الخبر إلى أسلوب الإنشاء الطّلبي من خلال الاستفهام الإنكاري الذي نقض الشاعر بمقتضاه ما سبق أن أكَّده[1]:



إنّ حركة المعنى الثاني مضادّة لحركة المعنى الأوّل. فالانكسار الإيقاعي بلغ أقصاه لأنّ الشاعر ألغى المعنى الأول لحساب المعنى الثاني. ولكن يبقى المعنى المتراجَع عنه محدِّداً فعّالاً لمدى التّحوّل الذي أفضى إلى المعنى الثّاني.

□ حُسْن التَّضمين: لا غرابة في أن يقترن الحُسن بالتّضمين لأنّه ليس من السّرقة. فقد رأينا فيما مرّ من هذا البحث أنّ العلماء بالشعر يعتبرون التّضمين الحَسَن استزادة تتّفق للشاعر مثلما تتّفق له استزادة المَثَل. إنّ جماليّة التضمين موقوفة على توفّر الموضع المناسب. ومن الأمثلة التي ضربها ابن المعتز قول الأخيطل (الكامل):

"ولقدْ سمَا لِلْخُرَّمِيِّ فلم يقلْ ... بَعْدَ الوَغَا لكنْ تَضايقَ مُقْدَمِي"[2]

إنّ المضمن من قول عنترة (الكامل):

---

(1) ذكر ابن منقذ ضمن (الرّجوع) بيتيْن لدريد بن الصِّمة (البسيط):

عَيْرُ الفوارسِ معروفٌ بشكَّتِه ... كافٍ إذا لم يكن مِن كُرْبَةٍ كافِ

وقد قتلتُ به عبْسًا وإخوتَها ... حتّى شَفَيْتُ وهل قتْلي لهم شافِ؟

راجع:

أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر. تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد الحميد. مصر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده (دت) ص 120-121 وراجع: العسكري: الصناعتين ص 443

(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 64

"إذْ يتَّقـونَ بـيَ الأسِنَّـةَ لـمْ أَخِـمْ   عنْها ولكنّي تَضايَقَ مُقْدَمِي"(1)

صحيح أنّ الأخطيل ضمَّن كلامه جزءا من بيت عنترة لكنّ السياق الجديد للمعنى المضمَّن هو غير سياقه الأوّل: فعنترة يجعلونه بينهم وبين الأسنّة احتماء به حتى ضاق المكان عليه فلم يجد فسحة لفرسه. أما الأخيطل فقد عزل قول عنترة: (لكن تضايق مُقدمي) عن سياقه ثم زرعه في سياق جديد فبدا كلام عنترة المضمَّن وكأنّه من تَعلُّل الجبناء في تبرير تخاذلهم. إنّ جماليّة التّضمين ليست متأتّية من الكلام المضمَّن في ذاته وإنّما من تهيئة الموضع اللائق والسياق المناسب الذي ينبعث منه المعنى في إهاب جديد. بذلك ينجح الشاعر في الإشارة: L'allusion (2) الإشارة إلى شعرٍ سواه ضمن جدلية الحضور والغياب: حضور نَصٍّ صريح: Citation هو جزء من كلام عنترة، وغياب نَصٍّ آخر حاضر ضمنيّاً: Intertexte هو الجزء الذي لم يقع تضمينه(3). إنّ حسن التّضمين نتيجة لجماليّة الاقتران بين المعنى والمعنى.

سواء تفرّع المعنى عن سواه، كما في الالتفات، أم توسّطه معنى آخر، كما في الاعتراض، أم حلّ محلَّه معنى غيره، كما في الرجوع، أم اقترن بسواه، كما في التّضمين، فإنّ الأمر لا يخرج عن تنويع إيقاع المعنى. وذلك التّنويع هو مبعث الجماليّة. ولكنّ أساس تلك الجماليّة ثالوث متماسك الأضلاع: (الإيقاع، العَروض، الدّلالة) لأنّ الجانب الإيقاعي والجانب العروضي لا ينفصلان بأية حال عن الجانب الدّلالي ممّا يجعل القيمة الجماليّة كامنة ضرورة في التعالق بين تلك الجوانب الثّلاثة(4). إنّ جماليّة البيت ليست مرتبطة بفكرة (الشّكْل) التّقليدية لأنّ تلك الجماليّة تشكِّل مقولة دلاليّة ذات خصوصية(5).

(1) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 146 وراجع: ابن منقذ: البديع في نقد الشعر ص 249

(2) Francis Goyet: Imitatio ou intertextualité (Riffaterre revisited) p: 314

(3) نفسه ص 315

(4) Gérard Dessons et Henri Meschonnic: traité du rythme. Ed Dunod, Paris 1998 p 172: La beauté d'un vers est rythmique prosodique, ou elle n'est pas. Puisque sa rythmique et sa prosodie sont inséparables de sa sémantique, et que la valeur est nécessairement la tenue corrélative de ces trois éléments».

(5) نفسه: «En ce sens, la beauté d'un vers n'a plus rien à voir avec la notion traditionnelle de forme. Elle est une catégorie spécifique de sémantique. On ne fait là que retrouver une proposition d'Ezra Pound qui définissait la poésie «Language charged with meaning to the utmost possible degree-du langage chargé de sens au plus extrême degré possible.»

□ **اللّفظ والمعنى والإيهام**[1]:

□ تأكيد مدح بما يشبه الذّمّ: يتّضح من خلال المثاليْن الشّعريّيْن اللّذيْن ساقهما ابن المعتز ضمن هذا الباب أنَّ للكلام وجهيْن: وجهاً الهدف منه إيهام السّامع وهو الذّمّ، ووجهاً يمثِّل المقصود من المعنى وهو المدح:

الشّاعر	الـشّعـــــــر
النّابغة الذبياني	"ولاَ عيْبَ فيهم غيرَ أنَّ سُيوفَهم بِهنَّ فلولٌ من قِرَاعِ الكَتائبِ"[2] (الطويل)
النّابغة الجعدي	"فتًى كمُلتْ أخلاقُه غيـرَ أنَّـــه جوادٌ فمَا يُبْقِي مِن المالِ بَاقِيَا"[3] (الطويل)

إنّ كلاّ من الشاعريْن يراوغ في إنتاج المعنى باعتماد قرينة الاستثناء: (غيْر)[4] ممّا يوجِّه المتقبِّل إلى الاستعداد لسماع العيْب. ومن ثَمَّ تُتاح مفاجأة السامع باللاّمنتظر من خلال تحويل (غيْر) عن وظيفتها النّحوية إلى تأكيد المعنى وتتْميمه على سبيل المبالغة في مدح الممدوح[5]. إنّ في العدول بـ(غير) عن وظيفة الاستثناء، تحقيقا للإيهام الذي جسَّم بدوره "العُدُول" بالمعنى الأسلوبي: L'écart[6]. وبذلك يصبح لـ(غيْر) ـ التي تعمل في التّركيب عمل (إلاّ) ـ قيمة جماليّة : Une valeur esthétique [7].

---

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 376
(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 62
(3) نفسه
(4) ابن هشام: مغني اللبيب ج 01 ص 158
(5) يحيى العلوي: كتاب الطراز ج 03 ص 136: "... أن يؤكّد المدح بما يكون مشبها للذم بأن تنفي عن الممدوح وصفا معيّنا ثم تعقبه بالاستثناء فتوهم أنك استثنيت ما يذم به فتأتي بما من شأنه أن يذمَ به وفيه المبالغة في مدح الممدوح."
(6) راجع عن مفهوم : J.Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique p: 172 (Ecart)
(7) نفسه: «...l'écart résulte alors d'une décision du sujet parlant. Lorsque cette décision a une valeur esthétique, l'écart est dans une certaine stylistique analysé comme un fait de style».

و راجع عن (stylistique) المعجم نفسه ص 457 وما بعدها.

□ تجاهل العارف: يبدو الشاعر من خلال هذا الباب متجاهلاً ولكنه غير جاهل للجواب. يقول زهير (الوافر):

"وَمَا أَدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أَدْرِي أَقَـوْمٌ آلُ حِصْـنٍ أَمْ نِسَـاءُ؟"[1]

إنّ الشّاعر "يسأل عن شيء يعلمه موهماً أنه لا يعرفه وأنه مما خالجه فيه الشك والرّيبة وشبْهةٌ عرضت بين المذكورَيْن"[2]. إنّ مجرّد التّساؤل عن ذكورة آل حصن يعدّ غضًّا من قدْرهم وثلْبا موجِعا لهم. وما كان ليتاح للشاعر هذا المعنى الموجِع لولا توظيفه للاستفهام على نحو بلاغي جعله ذا قيمة جماليّة بارزة، وذلك بتحويله عن وظيفته الإخبارية القائمة على "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[3] إلى وظيفة بلاغية قائمة على التَّعجُّب مِن جُبْن القوم وتخاذلهم[4].

□ هزْل يُراد به الجِدّ: يقوم هذا الباب على التهكّم والسّخرية لغرض الجِدّ، ومن الأبيات التي مثّل بها ابن المعتز قول أبي نواس (الطويل):

"إذاَ مَـا تَمِيمِـيٌ أتـاكَ مُفَـاخِـراً فقُلْ عَدِّ عن ذا كيْف أكْلُكَ للضَّبِّ؟"[5]

نلاحظ أنّ الشاعر أورد الاستفهام على جهة التهكّم والهزء والسّخرية: "والغرض به الجِدّ، والمعنى في هذا عَدِّ عن المفاخرة التي أنت تطلبها فإنها مرتبة عالية سنِيَّة، ولكنْ حدِّثْني عن أكلك للضَّبِّ كما هي عادتُك"[6]. إنّ جماليّة الاستفهام متأتّية من تقاطع المقال السّاخر: (أكْل الضَّبِّ) والمقام الجادّ: (المفاخرة)، وهو تقاطع غريب ومثير: غريب إذ كيف للتَّمِيميّ أن يفخر بعادة سيِّئة يعيَّر بها قومه. ومثير للهزء بمن يُطْمع نفسه بمطاولة المآثر والأمجاد. إنّ الشّاعر بإحكامه توظيف الهزل لخدمة الجِدّ، يكون قد قام "بالّذي يجب من سياسة المقام"[7].

---

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 62

(2) يحيى العلوي: كتاب الطراز ج 03 ص 80 وراجع تعليقه على بيت زهير ص 81

(3) عبد العزيز عتيق: علم المعاني ص 88 .

(4) ويزداد الاستفهام البلاغي جماليّة عندما يرتبط بالاستعارة فيبلغ الكلام الذّروة العليا من الجودة الفنيّة. راجع في ذلك الشواهد التي ساقها العسكري في الصناعتين ص 446-447.

(5) ابن المعتز: كتاب البديع ص 63

(6) يحيى العلوي: كتاب الطراز ج 03 ص 82

(7) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 116

نلاحظ مما تقدَّم أنّ أداة الشاعر في الإيهام هي اللفظ. وذلك بالتّصرّف فيه على نحو يوهم المتقبِّل بغير المعنى المقصود. ويتجلّى من خلال ذلك التصرف مدى إحكام الشاعر لكيفيّات القول البليغ إمّا بخلق تنْويعات أسلوبيّة ضمن القاعدة اللغوية كتحويل (غير) عن الاستثناء إلى التأكيد وصرف الاستفهام عن الاستخبار إلى التّعجّب، وإما بإحكام مزج الهزل بالجِدّ في إطار سياسة محْكَمة للمقام، ويصبّ كل ذلك في خانة الحدث الأسلوبي: Le fait de style باعتباره مكمن الجماليّة التي يتفاوت الشعراء في تحقيقها عبر مسالك توظيفهم لصيغ الأداء اللّغوي.

☐ **المعنى بين الإخفاء والإظهار:**

☐ التَّعريض والكناية: لعل عناية الأسلاف بالتَّعريض والكناية[1] هي التي أعفت ابن المعتز من تقديم المفهوم لذلك اكتفى بالشَّواهد. ومن بينها قول بشّار (الخفيف):

"وإذَا مَـا التقَـى ابـنُ أَعْيَـا وبَكْـرُ   زادَ فـي ذَا شِبْـرٌ وفـي ذاكَ شِبْـرُ

أراد أنّهما يتبادلان"[2]. فالملاحَظ أنّ الشاعر يريد إثبات معنى آخر غير معنى اللّفظ الموضوع له في اللّغة هو معنى (التبادل)[3]. إنّ المراد بالتّعريض والكناية عدم التّصريح[4]. ومن ثَم يتحقّق "الإيماء" المولِّد لـ"لطافة المعنى"[5] ممّا ينعكس إيجاباً على الطاقة الإيحائيّة للّغة الشّعريّة. وقد كُنّا أثرنا ذلك مع الجاحظ خلال بحثنا في خصيصتيْ (الوحْي) و(الإشارة) في المعنى ضمن مسألة التّخييل مما يتّصل بطُرُق إخفاء المعنى وانتهينا مع أبي عثمان إلى أن المعنى الشّعري إيحاء في غير إغلاق وبيان في غير

---

(1) راجع على سبيل المثال:
- الفراء: معاني القرآن ج 01 ص 152-153
- أبو عبيدة: مجاز القرآن تحقيق محمد فؤاد سزكين القاهرة مكتبة الخانجي (د ت) ج 01 ص 15-24-72-174
- الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 117-263
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر. بيروت دار الكتب العلمية ط 3 1981: (باب الكناية والتعريض) ص 256 وما بعدها
- ثعلب: قواعد الشعر ص 53 .

(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 64-65

(3) يحيى العلوي: كتاب الطراز ج 01 ص 366: "أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ويأتي بتاليه وجودا فيومىء به إليه ويجعله دليلا عليه"

(4) العسكري: الصناعتين ص 407: "و هو أن يكنّي عن الشيء ويعرّض به ولا يصرّح"

(5) ثعلب: قواعد الشعر ص 53-54.

ابتذال. فما قام به ابن المعتز في معالجة قضية المعنى من زاوية هذا الباب البديعي أو ذاك مرتبط بالإطار النظريّ العامّ الذي رسمه القدماء فيما يتعلق بنظرية المعنى عند العرب وهو ما يبرِّر أيضاً إدراجنا لمثل هذه المسائل ضمن (البديع النموذج).

□ حُسْن التَّشبيه: إنَّ التَّشبيه كثير الجريان في كلام العرب "حتّى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبعد"[1]. وقد ساق ابن المعتز كثيرا من الشواهد الشعرية نكتفي منها بما يلي على سبيل التَّمثيل لا الحصر:

الشّاعر	الشِّعر
امرؤ القيس	"كأنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا ويَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والحَشَفُ البَالِي"[2] (الطّويل)
النّابغة الذبياني	"تَرَاهُنَّ خَلْفَ القَوْمِ زُورًا عُيونُها جُلُوسَ الشُّيُوخِ فِي مُسُوكِ الأَرَانِبِ"[3] (الطويل)
عنترة	"هَزِجًا يَحُكُّ ذراعَه بذراعِه قَدْحَ المُكِبِّ علَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ"[4] (الكامل)
عديّ بن الرقاع	"تُزْجي أَغَنَّ كأنَّ إبْرَةَ رَوْقِه قَلَمٌ أصابَ مِنَ الدَّواةِ مِدَادَهَا"[5] (الكامل)

تجسِّد هذه الأمثلة التّشبيه النموذج عند العرب فقد وصفوا مثل هذه التشبيهات بـ "العُقْم" وهي "التي لم يُسْبَق أصحابها إليها ولا تعدّى أحد بعدهم عليها، واشتقاقُها

(1) المبرد: الكامل ج 02 ص 79
(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 69
(3) نفسه
(4) نفسه ص 70
(5) نفسه ص 71

فيما ذكر من الرِّيح العقيم وهي التي لا تلقح شجرة ولا تنتج ثمرة"[1]. وقد رأينا أنّ الجاحظ عبّر عن معنى (العُقْم) هذا بمعنى (الغلَبة). فتحدّث عن غلبة عنترة على قوله في الذّباب حتى تحامى معناه الشعراء[2]. إنّ سِر إعجاب القدماء بمثل هذه التَّشبيهات عائد في نظرنا إلى نجاح الشّعراء في إحكام المقاربة بين طرفيْ التَّشبيه:

المثال	الموصوف	وجه المقاربة بين طرفيْ التشبيه
بيت امرىء القيس	العُقاب	قلوبُ الطَّيْر الطَّرِيَّةُ في طراوة العُنَّاب وهو ثمر أحْمرُ[3] غضٌّ ذو مَاء[4]، وقلوبها اليابسة في يُبْس الحَشَف البالي وهو "اليابس الفاسِد من التّمر"[5].
بيت النابغة	النّسور والعقبان	لونُ النّسور والعقْبان الضَّارب إلى السَّواد من سواد ثياب الشُّيوخ المعْمول من جِلْد الأرنب[6]

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 469

(2) يقول الجاحظ في معرض حديثه عن غلبة بشار على قوله (كأن مثار النقع...): "و هذا المعنى قد غلب عليه بشار كما غلب عنترة على قوله (البيتيْن) فلو أن امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح". راجع: الجاحظ: الحيوان ج 03 ص 127.

(3) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 413-414

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 81: الهامش 03: يقول المحقق: "البيت في صفة العقاب، تصطاد الطير وتحمله إلى وكرها فتأكله وتدع القلوب لا تأكلها، فلا يزال بعضها طريا غضا كالعُناب - وهو ثمر أحمر غضّ ذو ماء كثير-و بعضها قد جفّ وتقبّض حتى كان كالحشف البالي - وهو الثمر لم يكد يظهر له نوى، فإذا تقادم صلب وتجعّد. والبالي: القديم الفاسد."

(5) ابن منظور: لسان العرب ج 3 ص 190 وراجع: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة ص 255: هامش 01: "يريد الشاعر وصف العقاب بكثرة اصطياده الطيور فشُبّه الطري من قلوب الطير بالعناب واليابس منها بالحشف البالي. والعناب شجر له حبّ كحبّ الزيتون. وأحسنه الأحمر الحلو."

(6) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 471: في رواية صاحب العمدة (تراهنّ خلفَ القوم خُزْرا عيونُها جلوسَ الشيوخ في ثياب المَرانب) يقول المحققان (الهامش 07): "...ثياب المرانب: ثياب إلى السواد أقرب، ويقال كساء مرنباني: أخذ من جلد الأرنب، شبه ألوان النسور بها" وراجع: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 284: "فالنسور والعقبان خزر العيون، وهي تشبه في ألوانها ثياب المرانب السوداء التي يلبسها الشيوخ، وهي تسير خلفهم موقنة بأنها لا بد أن تجد زادها من أعدائهم..."

بيت عنترة	الذّباب	حركة الذّباب إذا كان واقعاً ثم حَكَّ إحدى يديه بالأخرى من حركة الرَّجُل المقطوع اليدين وهو يقدح بعودين[1]
بيت عديّ بن الرقاع	قَرْن الظَّبْي	صورة قرن الظّبي الأسودِ طرفُه من صورة القَلَمِ الأسْوَدِ طرفُه مِنْ أَثَرِ المِداد الذي أصابه من الدَّواة[2].

إنّ الغاية من تحليل علاقة المقاربة بين طرفيْ التّشبيه هي تأكيد مفهوميْ الإبانة والإيضاح لأنّ "الغرض بالتّشبيه ومقصوده إنما هو الإبانة والإيضاح"[3]. فلكي يظهر المعنى ويتّضح لابد من أن يكون التماثل قويا بين طرفيْ التشبيه، فبالرغم من استحسان القدماء تشبيه امرىء القيس المذكور وتشبيه بشّار (كأن مثار النقع إلخ. . .) واعتبارهما من التشبيهات التي غلب عليها أصحابها، فإنّ بعضهم ذهب إلى أن قول امرىء القيس أجود: "فمن بديع التّشبيه قول امرىء القيس (كأنّ قلوب الطير إلخ. . .) فشبّه شيئيْن بشيئيْن مفصِّلاً ـ الرّطب: بالعناب ـ واليابس: بالحشف ـ فجاء في غاية الجودة. ومثله قول بشّار (الطويل):

كَـأنَّ مُثـار النَّقْـعِ فـوقَ رؤوسِنـا   وَأسيـافَنـا ليـلٌ تَهـاوى كـواكِبُـهْ

فشبَّه ظلمة الليل بمثار النقع والسيوف بالكواكب. وبيت امرىء القيس أجود لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السّيوف بالكواكب"[4]. إنّ قوة التّماثل بين طرفيْ التشبيه هي لديهم أمارة دقّة في الوصف، وتبدو درجة ذلك التماثل أعلى في بيت امرىء القيس منها في بيت بشّار:

(1) الجاحظ: الحيوان ج 03 ص 312.

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 707: الهامش 05: ". . . والضمير في قوله "تزجي" إلى ظبية ترتعى ومعها شادنها. تزجي تسوق سوقا رفيقا. أغنّ: في صوته غنة، وهي صوت فيه ترخيم يخرج من خياشيمه، وكذلك صوت صغار الظباء. وإبرةُ كلّ شيء مستدير مستطيل: طرفُه المحدَّد. والروق: القرن. وقرون الظباء غُبْر الأوساط سُودُ الأطراف".

(3) يحيى العلوي: كتاب الطراز ج 01 ص 348

(4) العسكري: الصناعتين ص 272

المثال	طرفا التشبيه	درجة التّماثل
بيت امرىء القيس	قلوب الطير رطباً/ العنّاب	+
	قلوب الطير يابساً/ الحشَف	+
بيت بشار	ظلمة الليل/ مثار النقع	+
	السيوف/ الكواكب	-

والحاصل أنّ قول امرىء القيس يفوق قول بشار جودة لأنه أدقّ محاكاة للواقع وأكثر قرباً من الحقيقة. إنّ براعة الشاعر عندهم تتجلّى في مدى الحفاظ على عناصر المقاربة بين طرفيْ التشبيه. وهو ما يقتضي منه حذقا لفنّه يتيح له استنباط ما يماثل معانيه الشعرية من عالَم المحسوسات: "ويروى أن جريراً دخل إلى الوليد وابن الرقاع العاملي عنده ينشده القصيدة التي يقول فيها (الكامل):

غلب المساميحَ الوليدُ سماحةً　　كفَى قريْشَ المعضِلاَتِ وسادَها

قال جرير: فحسدْتُه على أبيات منها حتى أنشد في صفة الظَّبْية (تُزْجي أغنَّ كأن إبْرَة رَوْقِه). قال: فقلت في نفسي وقع. والله ما يقدر أن يقول أو يشبِّه به. قال: فقال: (قلمٌ أصابَ من الدَّواة مِدادَها). قال: فما قدرت حسداً له أن أقيم حتى انصرفتُ"(1). فجرير انتظر فشل ابن الرقاع في إصابة الصفة المناسبة لموصوفه وهو موصوف دقيق يعسر استنباط مثيل حِسِّيٍّ له يوافقه في الدّقة أو يضارعه. إنّ انسحاب جرير اعتراف للشاعر بأنه أصاب المعنى مما يدلّ على أن التّشبيه فنّ جليل من فنون التّصوير الشعري عند العرب. إن ذلك الفن يقتضي من الشاعر حاسَّة تمييزيّة عالية الجودة: فقوّة الشَّبَه بين الطَّراوة والعُنَّاب وبين اليُبْس والحشَف، في بيت امرىء القيس، وبين لون النّسور والعقبان ولون ثياب الشّيوخ في بيت النابغة، وبين حركة الذّباب وحركة مقطوع اليديْن في بيت عنترة، وبين صورة قرن الظَّبْي وصورة القلَم الذي أصاب المِداد في بيت ابن الرقاع، ممّا يؤكد نجاح الشعراء جميعهم في إصابة المعنى. ولئن كنا فيما مر قد أثرنا قضية إصابة الشاعر

(1) المبرد: الكامل ج 02 ص 109

للغرض مما له صلة بمراعاة المقام بوجه عامّ فإن مسلك الإصابة فيما نحن بصدده الآن هو التّشبيه. فالمعنى عند العرب غرض قد يصيبه الشاعر في العمق وقد يخطئه[1]. إن الإصابة في العمق عبر تحقيق التشابه بين طرفيْن تعني النجاح في صناعة الصّورة الشّعريّة التي تتحقّق هذه المرّة في التّشبيه[2]. فعناية ابن المعتز بما وسمه (حُسْن التشبيه) تتنزّل ضمن الاهتمام بمقوّم جليل من المقوّمات التي ينهض عليها مفهوم العرب للشعر كما

---

(1) نفسه ص 92: "وأنشد بشار بن برد الأعمى قول كثير (الطويل):

ألاَ إنَّمــــا ليْلَــــى عصَــــا خَيْــــزُرانــــة   إذا غمــــزُوهـــا بـــالأكــــفّ تَلين

قال: فقال: لله أبو صخر جعلها عصًا ثم يعتذر لها. والله لو جعلها عصًا من مخّ أو زُبْد لكان قد هجّنها بالعصا. ألا قال كما قلتُ (الوافر):

وبيْضــــاء المَحَــــاجــــر مِــــن مَعَــــدٍّ   كــــأنَّ حــــديثَهــــا قِطَــــعُ الجنــــانِ

إذا قــــامــــتْ لِسبْحَتِهــــا تثنّــــتْ   كــــأنَّ عظــــامَهــــا مِــــن خَيْــــزُرَانِ

والخيزرانة كلُّ غصن ليِّن ينثني". ألا ترى كيف أخطأ كثيِّر معنى (التثني) وأصابه بشار بإسقاطه (للعصا) من كلامه! : "و يبدو أن المقصود بالإصابة أن يكون ما تؤديه اللغة إنما تؤديه بالتشبيه لا غير من جهة أو أن تؤديه على نحو يسمح بتغطية مساحة في الدلالة لا تبلغها المسمَّيات منفردة من جهة ثانية. ومتى لم يكن ذلك كذلك كان التشبيه حشوا ما دام لا يضيف إلى ما في الاصطلاح اللغوي والتواضع اصطلاحا جديدا عجز الاصطلاح عن أدائه من قبل" راجع حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام ص 55.

(2) إذ رأينا أن الصّورة الشعرية تتحقق في الاستعارة. وقد مرّ بنا أن العلماء بالشعر يمزجون بين التشبيه والاستعارة فيعتبرون الاستعارة مَثَلا. كما وصف الجاحظ الاستعارة بالمَثَل. وليس هذا راجعا إلى عدم استقرار في المصطلح فحسب وإنما هو راجع أيضا إلى خصوصية التصوّر العربي للعلاقة بين التشبيه والاستعارة "فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم التشبيه ويجوز أن يطلق عليه اسم الاستعارة لاشتراكهما في المعنى" (ابن الأثير: المثل السائر ج 01 ص 343) فالاستعارة عند العرب "ليست إلا تشبيها مختصرا" (السيد أحمد الهامشي: جواهر البلاغة ص 303). وهذا مخالف لما عند اليونان. فغياب أداة التشبيه في الاستعارة لا يعني ضرورةً عند أرسطو، أنّ الاستعارة تشبيه مختصَر بل بالعكس يعني ذلك أن التشبيه استعارة متطوِّرة: Une métaphore développée. (راجع: Paul Ricoeur : La métaphore vive: p 37). فالبلاغة اليونانية القديمة كانت تعرّف الاستعارة على أنها صورة بلاغية قائمة على الشَّبَه: Ressemblance بيـن عدة أطراف، والتشبيه على أنه صورة بلاغية قائمة على التقارب Rapprochement بين حقيقتيْن: Deux réalités يمكن أن تكون العلاقة بينهما قائمة على التّناسب: Convenance أو التّشابه: Similitude كما يمكن أن تكون قائمة على اللاّتناسب: Disconvenance أو التّباين: Dissimilitude وهذا يعني أن الاستعارة تقتضي علاقة ضرورية من الشَّبَه بين الأطراف خلافا للتشبيه الذي لا تمثل خاصية التشابه فيه: Similitude إلا حالة خاصّة من العلاقات الممكنة بين الأطراف المكوِّنة للصورة البلاغية. فالاستعارة إذن ليست تشبيها مختصرا افتقر إلى أداة التشبيه (مثل/ كأنّ/ كـ . . .). إنّ نمطيْ الاستعارة والتشبيه المكوِّنيْن للصّورة ليسا مرتبطيْن ارتباطا نوعياً فيما بينهما. راجع:

Gérard Dessons: Introduction à l'analyse du poème. Ed Nathan. Paris 2000p: 67.

و راجع عن فضل الاستعارة على التشبيه: Paul Ricoeur La métaphore vive: p. 38-39

ضبطه الجاحظ، هو مقوِّم (التَّصوير). وما الأمثلة التي ساقها صاحب كتاب البديع ـ ضمنن ما اصطلحنا عليه بالبديع النموذج ـ إلا توضيح لأحسن الشعر عند العرب: "و أحسن الشِّعر ما قارب فيه القائلُ إذا شبَّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى عن غيره وساقه برَصْف قويّ واختصار قريب"[1]. بذا يختصر المبرّد نظرية العرب في الشعر فيستصفي ـ ناطقاً عن القدماء ـ مفهومهم للشعر نازعا بالتعريف الذي ذكره الجاحظ: "فإنّما الشِّعر صناعة وضرْب من النّسج وجنس من التَّصوير"[2] نحو مزيد من الضّبط والتوضيح، فعبَّر عن (ضرب من النسج) بـ(رصْف قويّ واختصار قريب) في إشارة إلى متانة التأليف والإيجاز في إبانة، كما ربط (جِنْس من التَّصوير) بـ المقاربة في التّشبيه وإصابة الحقيقة وكشْف الخفيّ. ولو تأمّلنا بأناة صياغة المبرّد لمفهوم الشِّعر عند العرب لوجدناه قائماً على ترتيب تفاضليّ، فَدرجةٌ من جودة الشعر يمثِّلها عنصر (المقاربة) في التَّشبيه. أما الدّرجة العليا في الجودة فيمثِّلها عنصر (الإصابة) والتَّنبيه إلى ما خفِي من المعنى بالإضافة إلى جودة السَّبْك. إنّ مفهوميْ (المقاربة) و(الإصابة) يشكِّلان التَّشبيه النَّموذج وهما مقابلان لمفهوميْ (البُعْد) و(الإفراط): "والعرب تشبِّه على أربعة أضرب فتشبيه مفرط وتشبيه مُصيب، وتشبيه مقارب وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه وهو أخْشن الكلام"[3].

إنّ معالجة ابن المعتز لباب التشبيه ولأبواب البديع النموذج بوجه عام محكومة بالإطار النظري الذي ضبطه أسلافه فيما يتعلّق بالشعر مفهوماً ووظيفة لذلك جعل وُكْدَه احتواءَ الظاهرة البديعية ضمن ذلك الإطار النظري حتى لا تبدو غريبة عن نموذج الشعر عند العرب وأسس بلاغتهم ضمن نزعة تأصيليّة واضحة.

نلاحظ مما تقدّم عن التعريض والكناية والتشبيه قيام المعنى على جدلية الإخفاء والإظهار. بل إن الشعر عند العرب هو إخفاء لما ظهر من المعنى وإظهار لما خفي منه. ومعوَّل الشاعر في ذلك اللفظُ يتصرّف فيه وفق ما تبيحه قواعد اللسان فإذا بالمبدع يصنع أشكالَ عدول عن تلك القواعد. فيصل بموهبته وحذقه لفنّه إلى تكوين لغةٍ داخلَ اللغة

(1) المبرد: الكامل ج 01 ص 173

(2) الجاحظ: الحيوان ج 03 ص 132 .

(3) المبرد: الكامل ج 02 ص 101 وسيأتي الكلام على مفهومي (الإفراط) و(البُعْد) ضمن البديع الخارج عن النّموذج.

هي اللُّغةُ/ الشِّعْر[1].

لقد عرضنا للبديع النموذج من خلال فنون بديعية كالاستعارة والتّجنيس والمطابقة وردّ أعجاز الكلام على ما تقدَّمها ومحاسن الكلام مما أجملناه في مسائل ثلاث هي (صياغة العلاقة بين المعنى والمعنى) و(اللفظ والمعنى والإيهام) و(المعنى بين الإخفاء والإظهار). ويتَّضح أَنَّ نَمُوذَجِيَّةَ مثل هذه الأبواب البديعيّة محكومة عند ابن المعتز بفكرتيْن جوهريَّتيْن أتاحتا له احتواء ظاهرة البديع على صعيد الشِّعر هما فكرة المقدار وفكرة النَّص/ الأصْل:

1) فكرة المقدار: يظل البديع نموذجيّا ما لم يُكثر الشاعر منه لأنه لا يستحسن عند العرب إلا "إذا أتى نادراً"[2] وبذلك يصوغ ابن المعتز نظرية القدماء في البديع فيطبّق ضمنيا قول الجاحظ "وإنما وقع النهي على كل شيء جاوز المقدار"[3] وهو قول سرى مسرى الأصل النظري المتحكِّم في أغلب أطروحات القدماء على اختلاف مناحي تفكيرهم. فالبديع نموذجيٌّ ما لم يجاوز المقدار مما يدلّ على أنّ مقياس ضبط النَّمُوذَجِيَّة مقياس كميّ خالص.

2) فكرة النَّص/ الأَصْل: وترتبط هذه الفكرة بما اصطلحنا عليه فيما مرّ من هذا البحث بالخطاب/ القُدْوة ويتمثَّل في "القرآن (. . .) وأحاديث رسول ﷺ وكلام الصَّحابة والأَعْراب"[4]. إنّ سعي ابن المعتز إلى تسقّط الشواهد من القرآن أوّلا ومن كلام النبي ﷺ ثانيا ومن كلام الصحابة والأعراب ثالثا ومن المدوّنة الشعرية الأمّ رابعا يؤكِّد حرصه على احتواء الظاهرة البديعيّة حتى يتاح تأصيلها من خلال شدِّها كتافاً إلى النَّص/ الأصْل الذي يجسِّم البلاغة النّموذج عند العرب، بذا يبحث لتلك الظاهرة عن الشّرعيّة: شرعيّة الانتماء إلى هذه البلاغة وأساسُها الأول القرآن:

(1) حسين الواد: اللغة الشعر ص 37
(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 01
(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 202
(4) ابن المعتز: كتاب البديع ص01

باب البديع	الشّاهد من القرآن	الشّاهد من كلام النبيّ	الشّاهد من كلام الصحابة	الشّاهد من كلام الأعراب	الشّاهدالشعري القديم
الاستعارة	+	+	+	+	+
التّجنيس	+	+	+	∅	+
المطابقة	+	+	+	+	+
ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها	+	+	∅	∅	+
الالتفات	+	∅	∅	∅	+
الاعتراض	∅	∅	∅	∅	+
الرّجوع	∅	∅	∅	∅	+
التّضمين	∅	∅	∅	∅	+
تأكيد المدح بما يشبه الذّمّ	∅	∅	∅	∅	+
تجاهل العارف	∅	∅	∅	∅	+
الهزل يراد به الجدّ	∅	∅	∅	∅	∅
التّعريض والكناية	∅	∅	+	∅	+
التّشبيه	∅	∅	∅	∅	+

نلاحظ مما تقدّم تفاوتاً في نسب الاستشهاد على الأبواب البديعية من القرآن وكلام النّبيّ وكلام الصَّحابة وكلام الأعراب والشِّعر القديم:

العدد الجملي للأبواب	الاستشهاد بالقرآن		الاستشهاد بكلام النّبيّ		الاستشهاد بكلام الصّحابة		الاستشهاد بكلام الأعراب		الاستشهاد بالشِّعر القديم	
	عدد الأبواب	النسبة	عدد الأبواب	النسبة	عدد الأبواب	النسبة	عدد الأبواب	النسبة	عدد الأبواب	النسبة
13	05	%38.46	04	%30.76	04	%30.76	02	%15.38	12	%92.30

يحتل الاستشهاد بالشِّعر، كما هو ملاحظ، نسبة عالية مما يدلّ على أن الظاهرة البديعية، عند ابن المعتز، ظاهرة شعرية فنّيّة قبل أن تكون ظاهرة تخاطبيّة بلاغيّة؛ فلئن غلبت على السّابقين اهتمامات خارجيّة كانت حاضنة لآرائهم في الشعر وموجِّهة لها كغلبة النزعة اللغوية التوثيقية على جهود العلماء بالشعر، وغلبة المشاغل العقائدية والاجتماعية على جهود كل من الجاحظ وابن قتيبة. فإنّ ابن المعتز ندب نفسه لنقد الشعر تحديدا من خلال التنظير للظاهرة البديعية والبحث لها عن مسوِّغات في الشعر القديم[1] قصد احتوائها ومن ثم تبنِّيها. فلا غرابة والحالة تلك أن يكثّف من الاستشهاد بالشعر على حساب النثر. لكن ذلك لا يعني أنَّ الشواهد النثرية تعوزه فلا نظن أن ابن المعتز سادر العين عن جياد التشابيه في القرآن[2]. ومع ذلك سكت عنها متعجِّلا الابتداء بتشبيهات امرىء القيس[3]. فكأن صاحب كتاب البديع يدرك أن عليه رسم حدود الظاهرة البديعية حتى يمكن تأصيلها في تربة القول الشعري النموذج عند العرب. أما ملْء الخانات بالشواهد فممّا سيتصدّى له اللاحقون[4]. إن صفة ابن المعتز شاعراً توجِّه أحياناً اهتماماته

---

(1) ونعني بالشاعر القديم إما شاعرا جاهليا أو إسلاميا أمويا، وقد حرصنا في إطار رصدنا للبديع النموذج على مراعاة البعد الزمني باعتماد الشواهد المنسوبة إلى الجاهليين بدرجة أولى وإلى الإسلاميين بدرجة ثانية وإلى من مثلوا حلقة واصلة فاصلة بين القدماء والمحدثين بدرجة ثالثة مثل بشار بن برد الذي عُدَّ آخر القدماء وأوّل المحدثين.

(2) انظر على سبيل المثال:
* الأعراف: الآية 171: ﴿ ۞ وَإِذْ نَتَقْنَا ٱلْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُۥ ظُلَّةٌ وَظَنُّوٓا۟ أَنَّهُۥ وَاقِعٌۢ بِهِمْ ﴾
* النور: - الآية 35: ﴿ ۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ﴾
– الآية 39: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ أَعْمَٰلُهُمْ كَسَرَابٍۭ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ ٱلظَّمْـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمْ يَجِدْهُ شَيْـًٔا ﴾
* الرحمان: الآية 24: ﴿ وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَٰمِ ﴾
* الحديد: الآية 21: ﴿ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ ﴾ .
وراجع في تحليل هذه التشبيهات القرآنية: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير من ص 159 إلى ص 161.

(3) ابن المعتز: كتاب البديع ص 68.

(4) انظر مثلا ما أضافه اللاحقون من النصوص النثرية والشعرية إلى الأبواب التي ضبطها ابن المعتز دون أن يرفقها بشواهد من القرآن أو كلام السّلف أو الشعر القديم:
* في الاعتراض والتضمين وتجاهل العارف والهزل يراد به الجدّ والتشبيه. راجع ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص: 127-140-141-135-136-139-159-160-161
* في التّعريض والكناية. راجع العسكري: الصناعتين ص 407. وابن منقذ: البديع في نقد الشعر ص 99 كادت جهود من أتى بعد ابن المعتز تنحصر في تفريع ما أقرّه من أصول وتوليد بعض المصطلحات وتكثيف الشّواهد.

ناقداً، لذلك غلبت عنايته بالبديع في الشعر على عنايته بالبديع في النثر وهو ما يفسر في نظرنا ضمور نِسبة الشواهد النثريّة مقارنة بنسبة الشواهد الشّعريّة. إن عناية ابن المعتز ليست منصبّة على البديع بما هو ظاهرة نثرية راسخة في الخطاب البليغ عند العرب ونموذجه القرآن فقد اكتفى باستغلال صورة النَّص/الأصْل لخدمة غايته النّقديّة وهي تأصيل ظاهرة البديع الشعري وكأنّه ينظر إلى ما كان أقرّه الجاحظ من أنّ "البديع مقصور على العرب"[1] فالبديع إذن ليس من ابتداع الشعراء المحدثين ممّن قد يكونون تأثّروا بثقافة أجنبيّة ما دام حاضرا في القرآن والحديث وكلام الفصحاء من الصحابة والأعراب وشعر الفحول من الجاهليّين والإسلاميّين. ففي إقرار ابن المعتز للبديع النَّموذج دفاع عن عروبة البديع ومن ثَمَّ عن عروبة النّظريّة الشّعريّة.

2 ـ 2/ البديع الخارج عنِ النَّموذج:

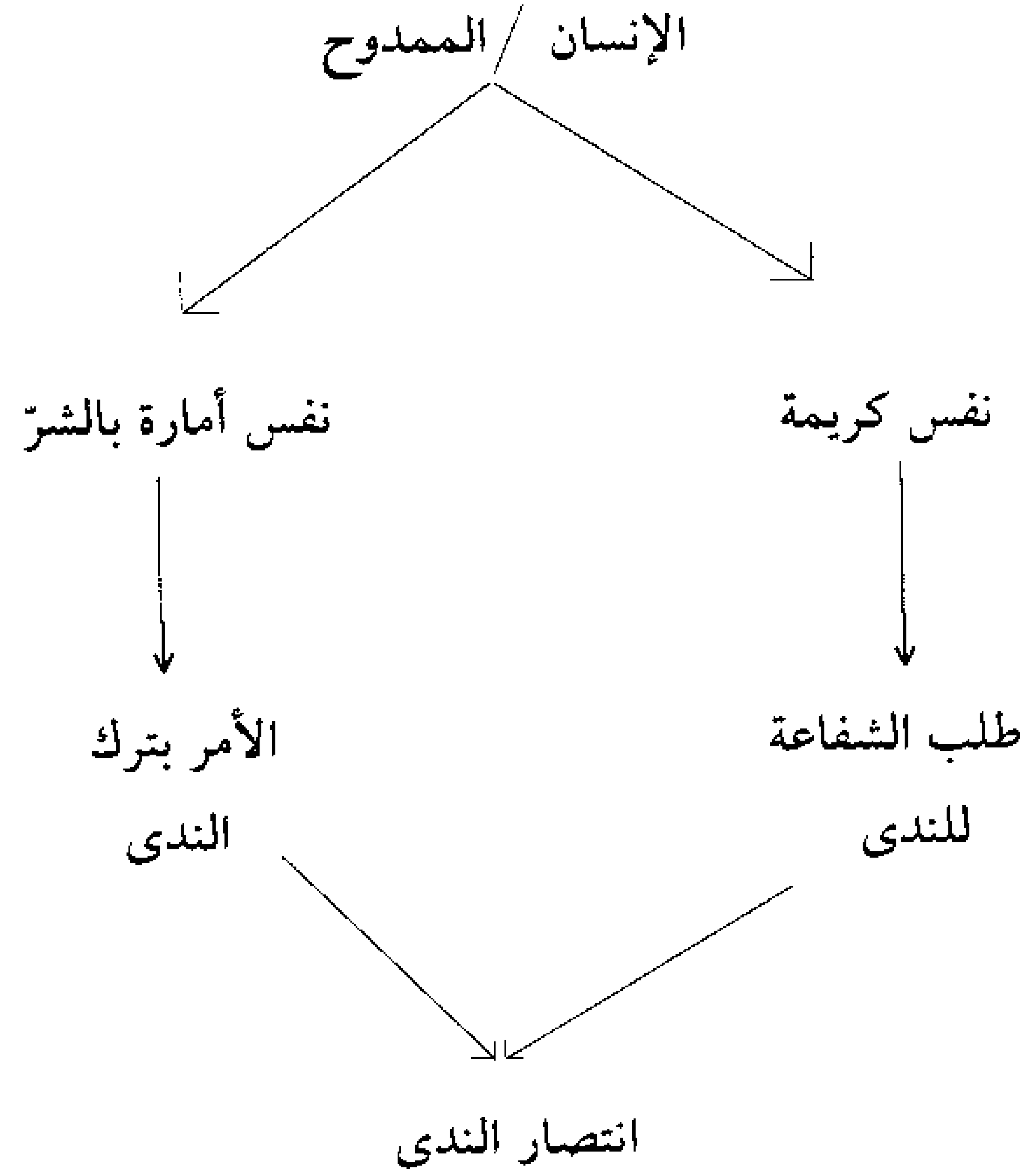
□ المذهب الكلاميّ: عَزَا ابن المعتز تسميته إلى الجاحظ: "وهو مذهب سماه عمرو الجاحظ"[2] وبما أنّه غير موجود في القرآنِ: الخطابِ القُدْوَةِ عند العرب فهو منسوب إلى التكلّف ومن ثَمّ يمكن وصفه بالشّذوذ عن نموذج القول البليغ: "وهذا باب ما أعلم أنّي وجدت في القرآن منه شيئاً وهو ينسب إلى التكلّف تعالى الله عن ذلك علوّاً كبيراً"[3]. وتتّضح من خلال تسمية هذا الباب الصلة بين هذا اللون البديعي وعلم الكلام "الذي هو عبارة عن إثبات أصول الدين بالبراهين العقليّة"[4]. إنّ الشاعر يعالج المعنى بواسطة البرهان العقليّ القائم على الحُجَّة المنطقيّة فيتّضح "أنّ المذهب الكلاميّ يخصّ بناء الكلام من ناحية تركيبه ومن ناحية معانيه بناء منطقيّاً"[5]. ونكتفي من النّماذج التي ساقها ابن المعتز باثنيْن: نموذج للفرزدق وآخر لأبي تمّام:

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 55
(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 53
(3) نفسه
(4) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 119
(5) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 371

الإحالـة	قولـه	الشّاعـر
كتاب البديع ص 53 ـ 54	"وقال الفرزدق [من الطويل]: لكلِّ امْرِىءٍ نَفْسَانِ نفْسٌ كريمـةٌ وأخْرى يُعَاصِيهَا الفتَـى ويُطيعُهـا ونفْسُك مِن نَفْسَيْكَ تشْفَعُ للنَّدَى إذا قـلَّ مِنْ أَحْـرَارِهـنَّ شَفِيعُهـا"	الفرزدق
نفسه ص 55	"وقال الطائي [من الكامل]: "المَجْدُ لا يَرْضَى بأنْ تَرْضَى بِأنْ يَرْضَى المُؤَمِّلُ منكَ إلاَّ بالرِّضَى"	أبو تمـام

يبدو من خلال قول الفرزدق أنّ المعنى غير خالٍ من التَّعقيد إذ لا يلوح المغزى إلا بعد طول التدبّر والغَوْص. وقد أحسن ابن أبي الإصبع تلخيص معنى البيتيْن بقوله "لكلّ إنسان نفسان: مطمئنّة تأمر بالخير، وأمّارة تأمر بالشّرّ، والإنسان يعاصي الأمّارة مرة ويطيعها أخرى، وأنت أيّها الممدوح نفسك الأمّارة إذا أمرتك بترك الندى شفعت المطمئنّة إلى الأمّارة في النّدى في الحالة التي يقلّ الشفيع في النّدى من النفوس، فأنت أكرم الناس"[1]. ألا ترى أنّ الشاعر توخّى سبيلا ملتوية ليصل إلى بيان (كرم الممدوح)؟! لقد عالج تركيبة النفس المزدوجة التي يتعايش فيها الخير والشر فأظهر أن الإنسان متردِّد دوما بين الفضيلة والرّذيلة لكنّ الممدوح إنسان من غير الناس لأن النّدى ينتصر في داخله على المنع والشحّ فهو نسيج وَحْده. فالشاعر شخّص النفس الكريمة فجعلها شفيعا للنّدى عند النفس الأمّارة، فاتّضحت بذلك التركيبة المنطقية للمعنى:

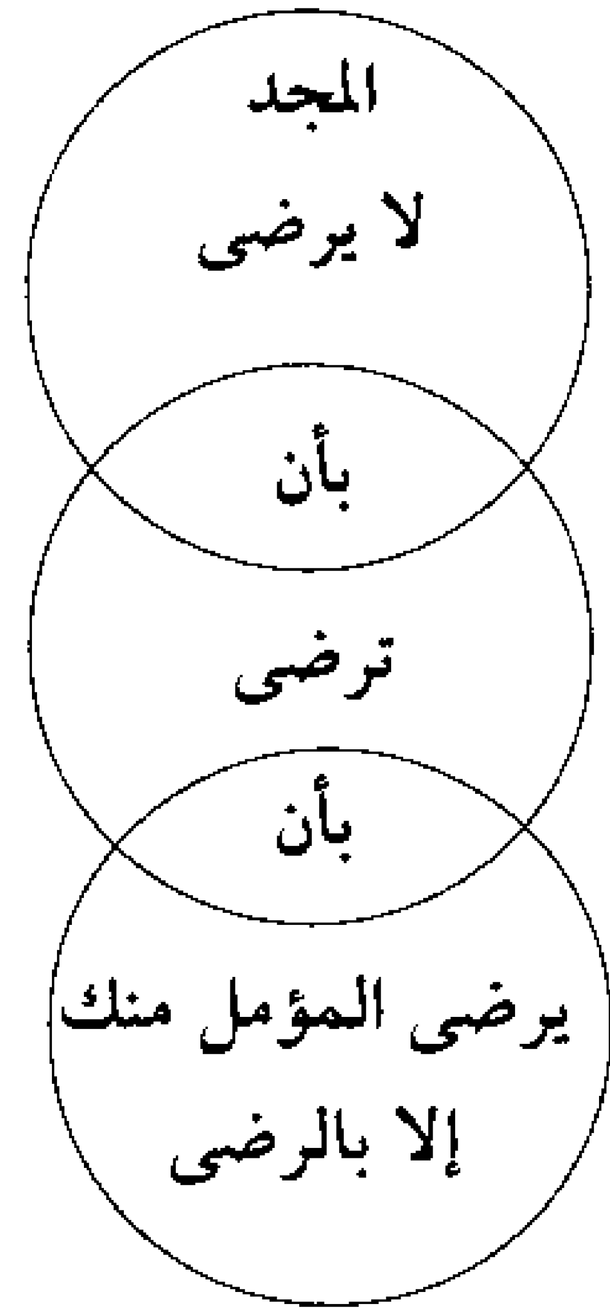
(1) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 121–122



أمّا المعنى في بيت أبى تمام فيفوق المعنى في بيت الفرزدق تعقيدا إذ لا يجد المتأمّل بدّا من معاودة القراءة بذهن متيقّظ حتى يتاح له تطويق المغزى وهو (عدم الرضى على رضى المؤمّل بالرضى). يقول المرزوقي في شرح هذا البيت: "يقول لا يرضى المجدُ منك بأن يختار لراجيك ومؤمِّلك إلا ما يُرْضى وإن رَضِيَ هو بغير الرِّضَى منك"[1] ويقول التّبريزي: "يقول: المجدُ غير راضٍ عنك بأنْ ترضى أن يرضى راجيك منك إلا بما يُرْضيه ويَسُرُّه"[2]، ويمكن في ضوء ذلك أن نتبيّن دوائر معنويّة ثلاثاً:

(1) أبو علي المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبى تمام المفردة أو تفسير معاني أبيات شعر أبى تمام. تحقيق خلف رشيد نعمان بيروت عالم الكتب - مكتبة النهضة المصرية ط 1 1987 ص 154

(2) أبو تمام: الديوان: ج 02 ص 307



ولو شرحنا المعنى بدءا من الدائرة الأخيرة لكان أطوع للفهم فرضى المؤمَّل يتمثَّل في أن ينال من الممدوح ما يأمله ويسرّه. والممدوح لا يرضى إلا إذا نال المؤمَّل ما يُرضيه وإن رضي هو بغير الرضى منه لأن خلائقه الماجدة تمنعه من أن يرضى لراجِيه دون ما يسرّه مما يدلّ على ندى الممدوح وسعة معروفه. إنّ العلاقة التي تربط بين أجزاء المعنى علاقة منطقيّة. فرضى المؤمَّل سببه كرم الممدوح الذي هو نتيجة للمجد بما يعنيه من نُبْل في الأصل والطّبع والسّلوك. إنّ المعنى المستخلَص هو نتيجة لعمليّة منطقيّة شاقّة على ذهن المبدع والمتقبِّل في آن: "و بلغنا أن إسحاق بن إبراهيم رأى حبيب الطائي ينشد هذا وأمثاله عند الحسن بن وهب. فقال: يا هذا شدَّدْتَ على نفسِك"[1]. وتسترعي انتباهنا فيما قال ابن المعتز عبارة: "هذا وأمثاله" وتدلّ على أن "غموض المعنى إلى حد الإبهام" يمثل ظاهرة بارزة في شعر أبي تمام لأنّ البيت الذي ذكره صاحب كتاب البديع ليس إلا عيِّنة من بين أخريات، كما تسترعي انتباهنا عبارة: "يا هذا شدَّدْت على نفسك" وتدلّ على أخذ أبي تمام نفسه بالصّرامة باجتلاب المعاني الغامضة والقصد إلى الأغراض الخفيّة[2] فيفارق السهولة والطبع ويقع في التكلّف والصّنعة مُعْنِتا نفسه حتى تنقلب معانيه

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 55 وانظر: القاضي الجرجاني: الوساطة ص 72
(2) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 19

إلى أَحَاجٍ لا يتاح فكُّها "إلا بعد إتعاب الفكر وكدِّ الخاطر والحمْل على القريحة"(1). فطبيعي أن يضيق القارىء بهذا النوع من المعنى فلا يملك إلا أن يسأل أبا تمام متبرِّما: "يا أبا تمام، لِمَ لا تقول من الشعر ما يُعْرَفُ؟ فقال: وأنتَ لِمَ لاَ تعرفُ من الشِّعر ما يقال؟ فأفحمه"(2). إنّ سؤال السائل يلخِّص مفهوم العرب النَّموذجيّ للشّعر القائم على مَعْرُوفِ المعاني أو مَطْرُوحِها في لفظ "يقرب فهمه من بُعْده ويبْعد نَيْلُه في قُرْبه" على حدّ تعبير البحتري(3) وهو ما وسمناه فيما مرّ من هذا البحث بجماليّة الوضوح: L'esthétique de la clarté. أمّا السّؤال/الإجابة الذي ردّ به أبو تمام على سائله فيلخِّص مفهوما للشِّعر خارجاً عن النّموذج ينهض على "طقْس الصّعوبة حيث لا مجال للسّهولة وحيث يكون الشاعر شجرة تثمر ثمراً غريباً نادراً وإن كانت تثمر بعد جهد"(4). وفي ضوء هذا المفهوم الجديد للشِّعر يُلقى أبو تمام على القارىء مسؤوليّة الفهم: فهم الشعر الذي يقوله "مقوِّماً لفظَه غيرَ مُرْسِل نفسَه" لأنّه لا يأبه بالقارىء الذي "يلذُّ ما يفهم"(5) وإنما يأبه بالذي "يلذُّ ما يغْمُض" في إطار ما يمكن أن نصطلح عليه بلذّة الغموض: Le plaisir de l'ambiguïté.

إنّ شاعراً بات ينتمي إلى ثقافة الكِتاب ويُصيب من معارف عصره ألواناً ويُظهر ميْلاً "إلى التَّدقيق وفلسفيِّ الكلام"(6)، لم يعد يعالج المعنى في ضوء مفهوم الوضوح ضمن

---

(1) نفسه

(2) الصولي: أخبار أبي تمام ص 72

(3) يقول البحتري من أبيات للحسن بن وهب (الكامل):

"فاللَّفْظِ يقْـرُبُ فَهْمُـهُ مِنْ بُعْده منّا ويَبْعُدُ نَيْلُهُ فِي قُرْبِهِ" راجع:

الصّولي: أخبار البحتري. تحقيق صالح الأشتر. دمشق دار الفكر ط 2 1964 ص 170

(4) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. بيروت دار العودة ط 1 1971 ص 46-47

(5) الصولي: أخبار البحتري ص 86-87: "حدثني الحسين بن علي قال: حدثني البحتري قال: كنت أمدح المتوكل مقوِّما لفظي غيرَ مُرْسِل نفسي فقال لي الفتح -و كان والله، ما علمت، قويّ الأدب، حسن المعرفة بالشعر- ليس بك حاجة في مدح أمير المؤمنين إلى مثل هذا، ليِّن كلامك حتى يفهم فإنه يلذّ ما يفهم. فعلمت أنه نصحني". وغير خاف أن البحتري إذ يقوّم لفظه ولا يرسل نفسه، يتقيل خطى أبي تمام الذي يعتبره أستاذه. راجع عن علاقة البحتري التلميذ بأبي تمام الأستاذ: أحمد الودرني: صورة البحتري عند الصولي والآمدي ص 24 وما بعدها

(6) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 10: "و مثل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التّدقيق وفلسفيّ الكلام "ويقول القاضي الجرجاني معلقا على أبيات لأبي تمام في الغزل عوّص فيها الشاعر المعنى إلى حد التعمية: "ولست أدري - يشهد الله- كيف تصوَّر له أن يتغزَّل وينْسب، وأيّ حبيب يُستعطف=

حركة أفقية سطحيّة بل صار يبحث عن المعنى المخْبُوء ضمن حركة عموديّة عميقة تقتضي منه إتعاباً للفكر وكدًّا للخاطر وحمْلاً على القريحة على حدّ عبارة القاضي الجرجاني، لذلك يبحث هذا الصنف من الشعراء عن قارىء يحمل وِزْرَ الفهم: يفهم من الشِّعر ما يقال دون أن ينتظر أن يقال له من الشِّعر ما يُفهَم.

□ الإفراط في الصِّفة: لقد توقّفنا فيما مرّ من هذا البحث عند إثارة العلماء بالشعر لمسألة الإفراط ضمن قضية الصِّدق والكذب. وتبيَّن لنا من خلال أمثلة مختلفة وقفوا عندها جنوحهم إلى إدانة الكذب تجنّباً للالتباس والغلوّ قائلين بمبدإ "أجْود الشِّعر ما صُدِقَ فيه" على حدِّ قول الأصمعي. لكنّ الجاحظ تجاوز الإطار الإجرائيّ الذي بسط ضمنه العلماءُ بالشِّعر مسألة الإفراط إلى إطار حوّل من خلاله الإفراط إلى إشكاليّة نظريّة ذات علاقة بنظريّته في المعرفة ومنهجه الاعتزالي بوجه عامّ. وقد نتج عن تأثير "المعرفيّ المذهبيّ" في "الشِّعريّ الجماليّ" موقف مُعادٍ للخيال الذي يُعتبر خروجا عن طبيعة العقل الكلاميّ. لذلك أنكر الجاحظ على الشاعر أن "يُشْبِع الصفة" على حساب الحقيقة العلمية كما ربط المعنى بمفهوم "إصابة المقدار" ضمانا للتوسّط وتحقيق المنفعة والفائدة. ومن ثَمَّ فُرضت على المعنى الشعري قيود هي نتاج لتسلّط اهتمامات خارجيّة على تعامل النّاقد مع ذلك المعنى، ومن تلك الاهتمامات ما هو موصول بِـ "الدِّينيّ" و"المعرفيّ العلميّ" و"المذهبيّ العقائديّ". ولمّا أسس الجاحظ نظريّة العرب الشعريّة في ضوء نظريّتهم البيانيّة التي أنتج آلياتها علماءُ قبله من ذوي اختصاصات أخرى كالنحو وأصول الفقه في إطار خطاب الفهم بوجه عام، ترسّخ النزوع إلى ربط لذّة القول الشّعريّ باللفظ المألوف والمعنى المفهوم، ومن ثَمّ كان الصدوف عن المبالغة المفضية إلى الإفراط ولم يشذّ ابن المعتز عن الرَّسْم. فما عبّر عنه الجاحظ بإشباع الصِّفة عبّر عنه صاحبُ كتاب البديع بالإفراط في الصِّفة. فلو توقّفنا بأناة عند الشواهد التي ساقها ابن المعتز لوجدنا أن الإفراط لديه يقع بين حدَّيْن: حدّ الإفراط الذي ملَّح فيه الشاعر وحدَّ الإفراط الذي أسْرف فيه:

= بالفلسفة! وكيف يتّسع قلب عبدوس هذا وهو غلام غِرّ لاستخراج العويص وإظهار المعمَّى". راجع: القاضي الجرجاني: الوساطة ص 68.

التلميح الإفراط الإسراف

↔

أ/ **إفراط التَّمْليح**: المليح هو الحَسَن[1] والكلام المليح هو الكلام الجيِّد[2]. وملَّح الشاعر إذا أتى بشيء مليح[3]. يقول ابن المعتز: "فممّن ملّح في هذا المعنى إبراهيم بن العبّاس الصّولي في قوله [من المديد]:

يـا أخًـا لـمْ أرَ فـي النّـاس خِـلاً مثْلَـه أَسْـرعَ هجْـرًا ووَصْـلاَ
كنتَ لي في صدْر يومِي صديقًا فعلَـى عهْـدِكَ أمْسَيْـتَ أمْ لاَ؟"[4]

فقد عبّر الشاعر عن سرعة تبدّل الخِلّ فبسط المعنى في البيت الأول ثم عبّر عن تلك السّرعة بتغيّر الخِلّ بين صدر النّهار ومسائه في سؤال إنكاري مثير للعجب. إنّ هذا الضرب من المبالغة محمود لذلك فهو عند ابن المعتز معدود من الإفراط الذي ملّح فيه الشاعر لعدم "مخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمتعارَف"[5]. فأحسن الشعر عند العرب كما رأينا ما أصاب به القائل الحقيقة[6] وقد قالوا: "خير الكلام الحقائق فإن لم يكن فما قاربها وناسبها"[7].

ب/ **إفراط الإسراف**: يقول ابن المعتز: "ثم أسرف الخثعميّ حتى خرج عن حدِّ الإنسان فقال [من الكامل]:

يُـدْلِـي يـديْـه إلَـى القَلِيـبِ فيسْتَقِـي في سَرْجِه بَدَلَ الرّشَاءِ المُكْرِبِ"[8]

إنّ هذا الفارس ليسَ من بني البشر ما دام يستغني عن الحبل الشّديد القُوَى، فيرسل يديه إلى قاع البئر ليستقي من على سرجه[9]. فالحقيقة تقضي بأنّ يديْ الإنسان لا تمكّنانه

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 13 ص 170
(2) نفسه
(3) نفسه
(4) ابن المعتز: كتاب البديع ص 65-66
(5) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 99
(6) المبرد: الكامل ج 01 ص 173.
(7) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 99
(8) ابن المعتز: كتاب البديع ص 66
(9) القليب هي البئر (ابن منظور: اللسان ج 11 ص 272) والرّشاء هو الحبل (نفسه ج 5 ص 223) والمُكْرِب=

من الاستقاء على هذا النحو العجيب. لكنّ الشاعر خالف الحقيقة وخرج عن المتعارف إذ جرؤ على إظهار يديْ الإنسان في صورة الرّشاء طولا وتدلّيا. إنّها صورة شاذة عن الواقع المتعارف واغلة في الغرابة والإدهاش: "إن شعرا كهذا يفاجيء ويهدم الصُّوَر التي استقرت في الذهن بتأثير العادة والوراثة"[1]. وقد بدا لنا ابن المعتز واقعا تحت وطأة المفاجأة من خلال قوله عن الشاعر "حتى خرج عن حدِّ الإنسان". إنّ الشعر في إطار "الإنسان" يجسِّم المألوف من الصُّور والمعتاد منها. أما الشعر الخارج عن حدِّ "الإنسان" فهو هدْم لذلك المألوف وتقويض لذلك المعتاد. ينضاف إذن إلى طقس الصعوبة الذي وقفنا عنده من خلال المذهب الكلامي طقس الغرابة من خلال الإفراط في الصفة وكلاهما يفضي إلى إثارة عقل المتقبِّل واستفزازه.

□ إعناتُ الشَّاعرِ نفسَه في القوافي وتكلّفه من ذلك ما ليس له: لمّا كان الإعنات هو تكليف غير الطَّاقة[2] فإنّ الشاعر الذي يُلزم نفسه بأكثر ممّا يُشترط من اللّوازم العروضية الضّامنة للإيقاع يُعتبر متكلِّفاً للصنعة مفارقاً للطبع لأنه لا يتّفق له هذا اللون من البديع عفْوًا[3] بل يطلبه ويلحّ في طلبه ليشمل أكثر من بيت وبيتيْن وثلاثة كما هو الحال في أبيات رافع بن هريم اليربوعي التي ذكرها ابن المعتز في صدارة ما ساق من أمثلة[4]. فالشّاعر التزم إعادة حرف الرّاء قبل رويّ كلّ بيت فأجهد قريحته وبالغ في محاسبة نفسه وانتقاء لفظه. وبذلك ينضاف إلى طقسيْ الصّعوبة والغرابة على صعيد المعنى طقس الصعوبة على صعيد اللّفظ. وهي صعوبة حرص عليها المتأخّرون من الشعراء أكثر من

= صفة لكل شديد العَقْد من حبل أو بناء أو مفْصل (نفسه ج 12 ص 59) وراجع: البديع لابن المعتز بتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت دار الجيل ط 1 1990 ص 162. الهامش (05)

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص 44.

(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 381

(3) سمّى ابن أبى الإصبع ما وصفه ابن المعتز بإعنات الشاعِر نفسه . . . (الالتزام) وذكر أنه مشروط بعدم الكلفة وضرب أمثلة من القرآن الكريم منها قوله تعالى (وَ الطُّورِ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ) -الطور: الآيتان 1و2: راجع: تحرير التحبير ص 517

(4) ابن المعتز: كتاب البديع ص 74-75: يقول الشاعر (الطويل)

فـإلاَّ تُحَـامُـونِـي تُصِبْكُـمْ بِعُـرَّةٍ   مُفَارَقَتِي أَوْ تَقْبِسُوا مِنْ شَرَارِيَا   إلى قوله:

وَيَمْشِي ورَائِي مِنْ عرَام جَمَاعة   شَيَاطِين أَصْلِيهَا بِشهْبَانِ نَارِيَا

واعتمدنا طبعة خفاجي لتجاوز ما تركه كراتشقوفسكي من نقص في البيتيْن الرابع والسادس.

المتقدّمين(1). إنّ الشاعر إذ يلتزم بهذا النّمط من الإيقاع العمودي يبدو حريصاً على إشاعة الموسيقى في نهايات أبياته غير مكترث للوضوح "لأنّ الوضوح لا يعنيه وإنّما الّذي يعنيه أساساً أن يلفت مستمعه"(2).

نجد بالإضافة إلى المذهب الكلامي والإفراط في الصفة وإعنات الشاعر نفسه في القوافي مظاهر أخرى للبديع المعيب الذي يمثّل خروجاً عن القول الشّعري النّموذجي وقد أخبر ابن المعتز "بالقليل منه ليُعرَف فيُتجنَّب"(3) وفيما يلي مثالان نسوقهما تمثيلاً لا حصراً:

اللّون البديعي	الشّاعر	قوله المعيب	الإحالة
الاستعارة	أبو تمام	فَضَرَبْتَ الشِّتاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَـةً غَـادَرَتْـهُ عَـوْدًا رَكُوبَـا (الخفيف)	كتاب البديع ص 24
التجنيس	أبو تمام	ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِه السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فِيه الظُّنُونُ أَ مُذْهِبٌ أَمْ مَذْهَبُ (الكامل)	نفسه ص 35

ففي البيت الأول استعار الشاعر للشتاء (أخدعيْن) وهُما "عِرْقَان في العنق. يقال للرجل إذا كان أَبِيًّا صَعْباً إنّه لشديد الأَخْدع. وقد استقام أَخْدَعُه"(4) والرجل "إذا وُصِف بالإباء قيل هو شديد الأَخْدَع وإنّما فعلوا ذلك لأن "الأَخْدع" عِرْقٌ عظيم"(5). وكان

(1) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 519: "و قد أكثر المتأخّرون من هذا الباب قاصدين عمله وما وقع منه لمتقدّم فغير مقصود، حتى عمل المعري من ذلك ديوانا كاملا...".
(2) عبده بدوي: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ص 163.
(3) ابن المعتز: كتاب البديع ص 23
(4) الخطيب التبريزي: ديوان أبي تمام مصر دارالمعارف 1983 ج 01 ص 166
(5) نفسه ج 03 ص 354

الشاعر في البيت السابق للبيت الذي نحن بصدده[1] قد ذكر أن الممدوح تمكّن بعد هزيمة الأعداء وانطفاء أوار المعركة من أن يهزم شدّة البرد فانتصر مرة أخرى في حربه على الطبيعة القاسية ثم جسّم الشتاء في صورة الإنسان الذي تلقّى من الممدوح ضربة في أخدعيْه حتى انصاع ذليلاً مستكيناً. فالتناسب، كما هو ملاحظ، غير قائم بين المستعار (الأخدعيْن) والمستعار له (الشّتاء). بل إنَّ التّباعد مستحْكِم بين طرفيْ الاستعارة لذلك اعتبر القاضي الجرجاني أنّ أبا تمام لم يوفّق: "وقد أولع بذكر الأخْدع فردَّده في عدّة أبيات لم يوفَّق إلا في واحد منها"[2] وهو قوله (الطويل):

وَمَا هُوَ إلاَّ الوحْيُ أوْ حَدُّ مُرْهَفٍ   تُمِيلُ ظُبَاه أَخْدَعَيْ كُلِّ مَائِلِ[3]

وما غرضنا من هذا الاستطراد إلى الاستعارة النّموذج إلا بيان مدى خروج الشاعر عنها من خلال المثال الذي أنكره ابن المعتز على أبي تمام. فلئن انعدم التّناسب بين (الأخدعيْن) و(الشّتاء) فإنّه حضر بقوة في البيت الذي شهد فيه القاضي الجرجاني لأبي تمام بالنجاح في الاستعارة، فالجاهل في ميلانه عن الحقّ ومعاندته مثل الأخدعيْن في الصّلابة والشدّة والاستعصاء على التّقويم. فمتى انعدم التناسب بين طرفيْ الاستعارة انعدم التشابه ومتى زال التشابه حصل التباعد وفي هذا مخالفة للاستعارة النّموذج لأن أحسن الاستعارة عند العرب "ما قرُب منها دون ما بعُد"[4]. إنّ المتقبِّل الذي اعتاد البحْث عن صلة الشّبه بين المستعار والمستعار له يصاب بالدّهشة عندما يعدم ذلك الشبه بين طرفيْ الاستعارة، وهي دهشة يتعمّدها الشّاعر بخروجه عن قاعدة التّناسب Convenance

---

(1) نفسه ج 01 ص 165 . يقول أبو تمام (الخفيف):

سبراتٍ إذا الحروبُ أُبيخَتْ   هاجَ صِنَّبْرُها فكانتْ حُرُوبَا"

(2) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 70: يعرض الجرجاني تلك الأبيات التي لم يوفَّق فيها -حسب رأيه - أبو تمام، وهي:

- سَأَشْكُرُ فُرْجَةَ اللَّبَبِ الرَّخِيِّ   وَلِينَ أَخَادِع الزَّمَنِ الأَبِيِّ (الوافر)
- يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فقَدْ   أَضْجَجْتَ هذا الأَنَامَ مِنْ خَرَقِكْ (المنسرح)
- فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعَيْه   ضَرْبَةً غَادرتْه عَوْدًا رَكُوبَا (الخفيف)

(3) نفسه ص 71 . والبيت من قصيدة في مدح المعتصم والأفشين. يقول التبريزي في شرحه " "و الوحْي" أراد به القرآن: أي فالإيمانُ بالقرآن والعمل بما فيه دواءُ كلِّ عالِم، والسيف دواءُ كلِّ جاهلٍ" راجع: الخطيب التبريزي: ديوان أبي تمام ج 03 ص 86

(4) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 99

تأسيساً للاّتناسب: Disconvenance [1] وهو ما يرسي بالصورة الشعرية على ضفاف الغرابة. إنها غرابة لا يستطيع أن يستوعبها مَن انخرط في منظومة القيم الجمالية التقليدية سواء أكان مبدعا أم متقبّلاً فقد ذكر ابن المعتز في رسالته عن أبي تمام أن بعض أصحاب الهزْل أُنْشِد الأبيات التي ذكر فيها الشاعر (الأخْدع) أو (الأخدعيْن) فقال: "ما أحوجه إلى أن يعاقب في أخدعيْه على هذا الشعر"[2]، لأن ذلك الشعر يُعتبر لدى المتقبِّل المحافظ شاذّا عن النّموذج مزعزعا لقاعدة الألفة الحاضنة لرؤية العرب للفظ والمعنى مقوِّضاً للأرضيّة البيانيّة التي تحكم نظريّتهم في الفهم.

أما في البيت الثاني فقد جانس أبو تمام بين (ذهبتْ) و(مذْهبه) و(مُذْهب) و(مَذْهب) وفي هذا إخلال ظاهر بمبدإ النُّدْرة الذي أكّد ضرورته ابن المعتز في أوّل كتابه[3]. ولعلّ في هذا ما يبرر تشبيه بعض العلماء "الطائي في البديع بصالح بن عبد القدّوس في الأمثال"[4]. إنّ أبا تمام لم يخرج في هذا البيت عن طقْس الصعوبة فلم يكن تحديد الفوارق الدلاليّة بين الكلمات المتجانسة أمراً هيّناً وهو ما يبرِّر تعدّد قراءات الشُّرّاح وحيْرتهم إزاء المعنى:

الشّارح	الشـّـرح
الصولي (ت 335)	"يقول: اختلفتْ فيه الظـنون لكثرة سماحته هـذه أَمَذْهَـبٌ منه أم مُذْهَب فيه لا يملك أنْ لا يفعله"[5]
الخارزنجي[6] (ت 348 هـ)	"يقول: ذهبتْ السماحة بمُذْهَبِه كلّ مذهب فأخذ من كلٍّ حظّا فلا يدري أمَذْهَبُه مَذْهَبٌ أم هو السِّفْر الـذي تتشعَّب فيه المذاهـبُ لسَعتها وافتنانها في كلّ فنّ"[7]

(1) Gérard Dessons: Introduction à l'analyse du poème p 67
(2) ابن المعتز: محاسن شعر أبي تمام ومساويه ضمن الموشح للمرزباني ص 384
(3) ابن المعتز: كتاب البديع ص 01
(4) نفسه
(5) المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة ص 199: الهامش 02
(6) راجع في التعريف بالخارزنجي: ديوان أبي تمام ج 01 ص 24-25
(7) المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة ص 200

المرزوقي(ت421 هـ)	"المُذْهَب: الجنون. يقال به مُذْهَب. والمعنى: أنّ السماحة قد غلبتْ عليه واستولت على شمائله وسجاياه فهو يُفرط فيها ويُسرف في لزومها حتى على طريق التشكك: أهذا خلُق ومَذْهَب أم جنون ومُذْهَب "[1]
المعريّ (ت 449 هـ)	"ذهبتْ بمَذْهَبه" يحتمل وجهيْن: فتْح الميم وضمّها، فإذا فتحت فالمعنى: ذهبت بمَذْهبه ـ أي طريقته ـ السّماحة أي غلبتْ عليه (. . .) وإذا ضُمَّت الميم فالمعنى: ذهبت بثيابه المُذْهَبة أي أنه يخلعها وقد ادّعى قوم أنّ الذَّهَب يُسمَّى مُذْهَباً إلخ. . . "[2]

يهمّنا التعدّد في مسالك فهم المعنى أكثر مما يهمنا المعنى في ذاته فسواء عنَى أبو تمام بالمذهب الطريقة أو الجنون أو الثياب المُذْهبة فإن الأهمّ من كل ذلك أن معنى البيت أُقيم على تنويع لفظيّ على مستوى جذر واحد هو (ذ هـ ب) وهو ما أورث حيرة في عقول القُرّاء. فأصبح كل قارىء يمتحن عقله لاستيعاب المعنى المقصود. فما قاله كُرْدين عن شعر الفرزدق ينطبق على شعر الطائي: "سَقَطُ الفرزدق شيء يمتحن الرجالُ فيه عقولَها حتى يستخرجوه"[3]. إنّ أبا تمام هو الآخر مسكون بصناعة المعنى الذي يمتحن فيه القارىء عقله فلا يصل إليه إلا بعد جهد. فالتآلف الإيقاعي الذي وفّره الجناس يحمل في طيّاته تنويعا على مستوى المعنى جسّمته آراء الشُّرّاح المختلفة. إنّ هذا الضرب من التجنيس لم يقع للشّاعر عفْوا بل طلبه وأتاحتْه له سعة اطلاعه على اللّغة. وبذلك وقع في التكلّف "و إنما أوقعه في ذلك محبّته ها هنا للتجنيس"[4]. فالتّجنيس الآتي عن طريق الطّلب والذي يحرص عليه شاعر كأبي تمام مأخوذ بالإغراب لفظا ومعنى هو شكلٌ من أشكال البديع الخارج عن النموذج وهو مرفوض من قبل الناقد المحافظ: "و إذا نظرت إلى تجنيس أبي تمام "أمُذْهب أم مَذْهب" فاستضعفته، وإلى تجنيس القائل:

(1) نفسه ص 199

(2) المعري: ديوان أبي تمام ج 01 ص 129

(3) المرزباني: الموشح ص 162.

(4) ابن المعتز: محاسن شعر أبي تمام ومساويه ضمن الموشح للمرزباني ص 380

* حتَّى نَجَا مِنْ خَوْفِه وما نَجَا *

وقول المحدث (الخفيف):

نَـاظِـرَاه فيمَـا جَنَـى نَـاظِـرَاه   أَوْ دَعَـانِـي أَمُـتْ بمَـا أَوْدَعَـانِـي

فاستحسنْتَه، لم تشكّ بحال أن ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ، ولكن لأنك رأيت الفائدة ضعُفتْ في الأول وقويتْ في الثاني. وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يزدْك بمَذْهَب ومُذْهَب على أن أسمعك حروفا مكررة لا تجد لها فائدة إنْ وُجدت إلا متكلَّفة متمحَّلة، ورأيتَ الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخْدَعُكَ عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك أنه لم يزدْك وقد أحسن الزِّيادة ووفَّاها، ولهذه النُّكْتة كان التّجنيس، وخصوصا المستوفَى منه، مثل "نجَا" و"نجَا" مِنْ حُلِيِّ الشِّعر"[1]. فطبيعيّ أن ينكر عبد القاهر التجنيس على طريقة أبي تمام ويعتبره عديم الفائدة وإن وجدت فهي متكلَّفة ممّا لا يكاد يختلف عن موقف ابن المعتز الذي اعتبر هذا الضرب من تجنيس أبي تمّام معيبا. فكلا الناقديْن محافظ ينتمي إلى تيّار التأصيل ويدافع عن الشعر النموذج القائم على اللفظ المألوف والمعنى الواضح المؤثِّر، في نهج من التوسّط الذي يميل أصحابه عن الإسراف ومجاوزة المقدار فالتجنيس على نحو (نجا/نجا) و(ناظراه/ناظراه) و(أو دعاني/أودعاني) معدود في البديع النموذج لأنّه وقع للشاعر عفْواً وطبعاً لا تكلّفاً وصنعة. كما لم يكن على حساب أُلْفَة اللفظ ووضوح المعنى. أما تجنيسات أبي تمام فتشكِّل أسلوباً آخر ينضاف إلى بقية الأساليب التي تصبّ في طقْس الصّعوبة ضمن نظام من القيم الجمالية المغايرة لأصول الشّعريّة التّقليديّة القائمة على حُسْن البيان وجماليّة الإفهام.

وقف ابن المعتز إذن من هذا النمط من الشِّعر المعمول بصنعة واقتدار موقف الرّافض وأدرجه ضمن البديع المَعِيب الذي ما كان ليذكره إلا "ليُعرَف فيُتجنَّبَ"[2]. كما لم يتأخّر - في معرض تعليقه على استعارة بعيدة لأبي تمام - عن وصف البديع "بالمَقِيت" قائلا: "... فقوله "مسنّ المَجْد" من البديع المَقِيت"[3]. فالمَقْتُ إذن صادر عن ناقد

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 523-524

(2) ابن المعتز: كتاب البديع ص 23

(3) ابن المعتز: محاسن شعر أبي تمام ومساويه ضمن الموشح للمرزباني ص 377-378: وقوله (البسيط): =

محافظ - بالرغم من كونه شاعراً مولَّداً - مسكون بتأصيل ظاهرة البديع واستيعابها أكثر مما هو مهتمّ بالنَّفَس الجديد في الإبداع الشعري، بل إنه يسعى جاهدا إلى احتواء ذلك الجديد وتبنّيه بإظهاره في مظهر القديم المتعارَف حتى يتاح تجريد المحدَثين من الإضافة وحصْرهم في خانة الاتّباع إنْ أحسنوا وفي خانة الإساءة والإسراف إنْ رسموا لأنفسهم سبيلاً لم يكثر سُلاَّكُها.

ما كان ابن المعتز ليسعى إلى احتواء عدة أبواب من البديع ضمن ما وسمناه بالبديع النموذج في إشارة إلى وجوده في أشعار القدماء وإن كان نادراً، لتظلّ أبواب أخرى خارجة عن النموذج باعتبارها غير متواترة لدى القدماء، لولا الضرورة المُلِحَّة التي باتت تضطرّ النّاقد للإدلاء بموقف حيال قضية الشعر المحدث، فالتجديد بلغ مع الشعراء المحدثين أقصاه وصار من الضروري الحسم النقدي من خلال المعالجة النظرية للمفاهيم التي تشكل نظرية الشعر عند العرب بالتركيز على جنس الشعر تحديداً. فلئن كانت العناية مع الجاحظ منصبَّة على نموذج الكلام البليغ بوجه عام دون الاهتمام الضّافي بالفروق بين أجناس الخطاب ومن ثَم بين الكاتب والشاعر والخطيب(1) فإنّ الأمر مع ابن المعتز خلاف ذلك إذ صار النص الأدبي والشعري تحديداً هو مركز الاهتمام بقطع النظر عن المؤثِّرات الخارجية(2). ونتج عن ذلك قصْر النّظر على قضية اللفظ والمعنى في الشعر ضمن مشغل جماليّ خالص انصرف فيه اهتمام ابن المعتز إلى الأساليب التي تنهض عليها شعريّة الخطاب. فاتضح لنا أنّ معالجته للبديع النّموذج أي الموجود في أشعار القدماء أفضت به إلى معالجة نظريّة لأبرز المفاهيم المؤسِّسة للنّظريّة الشعريّة التقليديّة. أمّا معالجته للبديع الخارج عن النموذج أي لِما قلَّ تواتره في المدوَّنة الشعريّة الأمّ فأفضت به إلى معالجة نظرية غير صريحة لخصائصِ "شعريّة" خارجة عن النّموذج الشعري التقليدي متجاوزة له. ومن ثم أمكن التوقف في إبداع العرب للشعر عند نهجيْن: نهج السّهولة ونهج الصّعوبة.

= لَوْ لَمْ تَدارَكْ مِسنَّ المَجْدِ مذْ زمنٌ   بالجودِ والبأسِ كانَ المجدُ قدْ خَرِفا

فقوله "مِسنَّ المَجْد" من البديع المقيت"

(1) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 380

(2) نفسه: ص 380–381 وراجع: توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 384

1) نهج السّهولة: وهو عمادُ نظريَّة العرب في الشِّعر. ويتجلّى أساسا عبر مفاهيم ألحّ عليها ابن المعتز من خلال أبرز أبواب البديع. فالاستعارة مشروطة بالقُرب بين طرفيْها حفاظا على وضوح الدلالة، والتجنيس مسموح به إذا تهيّأ عن طبْع لا عن صنعة ضمانا للسهولة، وردّ الأعجاز على ما تقدمها أساسه أن يكون أوّلُ البيت مؤْذِنا بآخِره حفاظا على وضوح المعنى. كما إنّ تنويع إيقاع المعنى من خلال أبواب كالالتفات والاعتراض والرجوع والتضمين من شأنه أن يوضِّح هذا المعنى أو ذاك في علاقته بغيره ائتلافاً أو اختلافاً وهو ما يصبّ بدوره في خانة الفهم والإفهام. ولما كانت قواعد اللسان هي الأرضية الحاضنة لحدث التواصل سواء أكان تواصلاً عادياً هدفه الإبلاغ أم تواصلاً شعرياً هدفه التأثير، فإن الشاعر مدعوّ إلى أن يتصرّف في اللفظ والمعنى عبر ما يحدثه من أشكال عدول كتأكيد المدح بما يشبه الذم أو تجاهل العارف أو الهزل يراد به الجد، في إطار ما تسمح به قواعد اللسان ضماناً للإفهام والتأثير في آن. ففي إطار الإفهام ربط ابن المعتز حُسْن التشبيه بنجاح الشاعر في المقاربة بين طرفيْه إذ كلما كانت عناصر التقارب قائمة كان النجاح في إصابة المعنى وإيضاحه. لذلك تولّدت من خلال المعالجة لباب بديعيّ كالتّشبيه مفاهيم نقدية جليلة من قبيل الإبانة والإيضاح وإصابة الحقيقة وكشف الخَفِيّ. أما في إطار التأثير فيعتبر التعريض والكناية مجسِّمَيْن للطّاقة الإيحائيّة للّغة ضمن ما وسمه القدماء بـ"لطافة المعنى"، وهي لطافة في غير غموض لأن اللفظ المعبَّر به عن غيره كفيل بأن يدلّ على المعنى المقصود إخفاؤه وذلك ضمن القاعدة التي سنّها الجاحظ للمعنى الشعري وهي الإيحاء في غير إغلاق والبيان في غير ابتذال.

2) نهج الصّعوبة: ويتجلّى من خلال البديع الخارج عن النموذج أي الّذي يتعارض وتصوّر العرب لمفهوم الشعر ووظيفته ويتصادم ومقوّمات خطاب الفهم بوجه عامّ، فمن خلال المذهب الكلامي مثلا يتّضح حرص الشاعر على البناء المنطقي للمعنى الذي يتحوّل إلى إشكالية إدراكيّة تقتضي استعمال العقل للإحاطة بأجزائه وبالعلاقة بينها حتى يتاح الوصول إلى الغرض الخفيّ. وما كان ذلك الغرض ليكون خفِيّا لولا المعاني الغامضة التي لا تتهيّأ للشاعر إلا بعد أن يشدِّد على نفسه فيقوّم لفظه. فيصل عبر التدقيق إلى كلام أشْبه بالفلسفة. وقد تولّدت في ضوء نهج الصعوبة مفاهيم نقدية من قبيل الصنعة والمعاني الغامضة والأغراض الخفيّة وعدم إرسال النفس والمعنى العويص والمعمَّى. كما يتجلّى نهج الصعوبة أيضاً من خلال ما وسمه ابن المعتز بالإفراط في

الصفة المجسّم للخروج عن نهج التوسّط في إنشاء المعنى. بل إن الشاعر بات أحرص ما يكون على إدهاش المتقبل وبثّ الحيرة فيه محمِّلا إيّاه وِزْرَ الفهم، فكان التحول في الذائقة الأدبية عن لذة المفهوم إلى لذة الغامض، ومن ثم عن شعرية الألفة إلى شعرية الغرابة. أمّا إعنات الشاعر نفسه في القوافي فيؤكِّد مفهوم الصنعة كأجلى ما يكون إذ يبدو الشاعر مأخوذا بإبداع شعر معمول على مَقَاساتٍ لغويّة منتقاة بدقّة واقتدار، وبذلك يشرِّع للصعوبة متجاوزاً كل ما سهل لفظا ومعنى. ومما يؤكِّد أن تلك الصعوبة باتت اختياراً فنّياً تعمُّد الشّاعر زعزعة قاعدة التناسب بين طرفيْ الاستعارة فيصبح أحسن الاستعارة لديه "ما بَعُد منها دون ما قَرُب" تأسيسا للغرابة على صعيد العلاقة بين المستعار والمستعار له، وتتجسَّم الغرابة أيضا من خلال تعمّد الإسراف في التجنيس فيستحيل المعنى أُحْجِية تستعصي على الفهم. فلا يجد القارىء مندوحة عن امتحان عقله في فهم شِعرٍ مَعْمُول بصنعة دقيقة تحتجب معانيه وراء الأصوات التي تنبعث منها إيقاعات متناغِمة.

يمثِّل كلٌّ من نهج السهولة ونهج الصعوبة منظومة من القيم الجماليّة المختلفة عن الأخرى. وبقطع النظر عن الأثر اليوناني في توليد المنظومة الجمالية الجديدة[1] فإنّ ما يعنينا تحديداً هو جهود ابن المعتز المنصبّة على احتواء الظاهرة البديعية عبر البحث لها عن أصول لدى القدماء. فحاول أن يرسّخ على صعيد الشاعر صورة المطبوع الذي يصيب من البديع قليله دون إسراف، كما حاول أن يرسّخ على صعيد الشعر نهج البديع المعتدل الذي يمثله القدماء من خلال ما توخوه من أساليب. إن محاولة ابن المعتز التأصيلية أفادت نظرية الشعر عند العرب عبر بلورة النهج المحافظ في قول الشعر مما وسمناه بنهج السهولة. كما أفادت اتجاه الإحداث في الشعر عبر بلورة النهج الجديد في قول الشعر مما وسمناه بنهج الصعوبة. لكنّ الحركة التأصيليّة التي قام بها ابن المعتز من خلال الإصرار

---

(1) طه حسين: مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر. ضمن كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص 09-10: "على أن تأثير الهيلينية في الأدب العربي إنما بلغ غايته على أيدي الشعراء والكُتاب الذين كانوا من أصل أعجمي (. . .) ولنمثلْ لذلك بأبي تمام الشاعر فيقال إن أباه كان خمّارا نصرانيا من بعض قرى دمشق وكان يسمى (تدوس) (. . .) وإن من ينظر في شعره مع ذلك يجده مباينا مباينة واضحة للشعر العربي المعروف لذلك العهد، لا من حيث أن أبا تمام أفرط في استعمال التشبيه والمجاز وغيرهما من وجوه البيان، ولكن لأنه يختلف عمّن تقدمه ومن عاصره من الشعراء في تصوره للشعر نفسه، وفي شدة أخذه نفسه بتحديد المعاني ووحدة القصيد، وفي كلفه بوصف الطبيعة وميله إلى المعاني الفلسفية يضمّنها شعره أيا كان الموضوع الذي ينظم فيه. وقد راع أبو تمام معاصريه بما ابتدع في الشعر، ولم يفرغ الناس بعد من الجدل في محاسن شعره وعيوبه، وهو شعر نلحظ الأثر اليوناني ماثلا فيه من غير مراء"

على عروبة البديع وأصالته تشكّل ردّا على الشعراء المحدثين - وأغلبهم من غير العرب - الذين تحرّكهم "روح عدائيّة تجاه عمود الشعر أملتها خلفيات "إيديولوجية" عِرقية وحضارية"[1]. وقد رأينا فيما مرّ من هذا البحث أن العلماء بالشعر تحدّثوا عن "لغات العرب" و"كلام العرب" في إشارة منهم إلى إجماع أهل العلم من العرب على مقاييس للقول النموذج. وتوقّفنا عند ضبط الجمحي لوظائف الشعر وأغراضه وهو ما أماط اللثام عن بذور نظرية شعرية مدارها الشعر النموذج مفهوما ووظيفة وأغراضا مع استحسان للمقدار الأوسط ونبذ الإفراط. لكنّ تيار الإحداث في الشعر لم يكن بالقوة حتى يستفز شعور العلماء بالشعر لذلك لم يروا في أشعار المولّدين ما يهدّد "طريقة العرب". أما الجاحظ فقد أملت عليه طبيعة مرحلته التّاريخية التي تنامت فيها الروح الشعوبيّة العدائيّة ضدّ العرب تصدّيًا أقوى لتلك الروح فانصرفت عنايته إلى بيان فضل العرب على الأمم الأخرى. ولمّا كان الشعر جانبا من جوانب ذلك الفضل فإنه نحا به مفهوما ووظيفة نحو دائرة التّنظير باعتباره نموذجا من نماذج القول البليغ الذي فاقت به أُمَّةُ العربِ سواها. ومن ثَم تحول الاهتمام من "طريقة العرب" إلى "نظريّة العرب" ولكن ضمن مشغل بيانيّ عامّ. ولم يستقلَّ التنظير للظاهرة الشعرية عن المشاغل الخارجية والاهتمامات الفكرية المصاحبة إلا مع ابن المعتز الذي طرح قضية البديع على بساط النقد الفنّي الخالص إذ بات النص الشعري في خصائصه وأساليبه هو مركز الاهتمام. إنّ ازدياد تيّار الإحداث قوّةً أملى على ابن المعتز احتواء "مشكلة" البديع. فطَرَقَه وفق شكليْن "محمود" على حدِّ عبارة الجاحظ و"مَقِيت" على حد عبارته هو في رسالته عن أبي تمام. ومن ثَم كان التّفريق بين نهج السهولة والطبع ويمثّله البديع "المحمود" أو ما اصطلحنا عليه بالبديع النّموذج وبين نهج الصّعوبة والصّنعة ويمثّله البديع "المَقيت" وهو ما وسمناه بالخارج عن النّموذج. بذا هيّأ ابن المعتز للنقاد الأرضية النظرية للدفاع عن نموذج الشعر العربي. ومن ثَم سيسترسخ مصطلح آخر في أطروحات القدماء هو مصطلح "عَمود الشعر" وسيقيم النقاد "عمود الشعر" سُدًّا في وجه تيّار الحداثة. وهو تيار يحمل معه تصوّرا مخالفا للتّصوّر التقليدي للشعر. ويرى النقاد أن ذلك التصوّر المخالف يتهدّد نظرية العرب الشعرية ويؤذن بنَسْف قواعدها. ويعكس العمود الصياغة المنظمة لمقوّمات

(1) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 378

الشعر حسب المفهوم التقليدي(1) لذلك شكل رد فعل تجاه النمط غير المألوف من البديع(2). وأول من استعمل مصطلح (عمود الشعر) هو البحتري (ت 284 هـ) في إجابة له عن سؤال يتعلق بمقارنة نقدية بينه وبين أبي تمام(3): "سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال: هو أغوص على المعاني منّي وأنا أَقْوَمُ بعمود الشعر منه"(4). وليست غايتنا البحث في ملابسات نشأة مصطلح العمود ولا في مراحل تطوّره لأننا نهتم تحديدا بالعمود باعتباره صياغة لخصائص اللفظ والمعنى في الشعر عند العرب ومن ثَم لخصائص نظريّتهم الشعرية. وقد تمّت تلك الصياغة عبر مستويَيْن: مستوى تشكّل أركان العمود ومستوى ضَبْطها.

1/ مستوى تَشَكُّل أركان العَمُود:

صحيح أن العرب القدماء كالجاحظ وابن قتيبة وعلماء الشعر من قبلهما قد تحدّثوا عن خصائص للشعر النموذج وإن اختلفوا في طريقة الطرح والمعالجة بحكم الاختلاف بين المرحلة والأخرى وبين المنهج وسواه، لكنّ تشكّل أركان عمود الشِّعر في القرنيْن الرابع والخامس كان نتيجة لتشكّل مقوّمات النّهج البديعيّ في الشِّعر العربيّ. إن خطّ تأصيل النظريّة الشعريّة وثيق الصلة بخط الخروج عنها. فبعد أن تبلورت الظاهرة البديعيّة في القرن الثالث مع أبي تمام على وجه الخصوص بادَر النقَّادُ في القرنيْن الرّابع والخامس، كلٌّ من زاوية اهتمامه، إلى معالجة أركان العمود الممثِّلة لمقوّمات الشّعر النموذج. ومن أبرز المساهمات التي كشفت عن تشكّل أركان العمود مساهمة ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) إذ كانت لكتابه (عيار الشِّعر) "مكانتُه المُهِمَّةُ في تاريخ نظريّة الشِّعر

(1) Mansour J. Ajami: ᶜAmūd al- šhiᶜr: legitimization of tradition. In Journal of Arabic literature, XII, 1981 p: 30: "ᶜAmūd al-šhiᶜr was thus the systematic formulation of tenets representing the traditional conception of the ideal Arabic poem."

وراجع أيضا: توفيق الزيدي: عمود الشعر: في قراءة السنن الشعرية عند العرب تونس الدار العربية للكتاب 1993 ص 17

(2) Mansour J.Ajami: ᶜAmūd Al-šhiᶜr: p: 30

(3) نفسه ص 30: "The term ᶜamūd al šhiᶜr was first used by the ᶜAbbasid poet al Buḥturī in response to a question concerning a critical comparison between himself and his major ᶜAbbasid counterpart Abū Tammām."

(4) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 15 وقد سبقنا توفيق الزيدي إلى البحث في جذر مصطلح (عمود) ودلالاته راجع ذلك في كتابه: عمود الشعر من ص 13 إلى ص17.

عند العرب"[1]. وتعود تلك الأهمّية إلى طغيان طابع التَّنظير على ذلك الكتاب. ومدارُ التّنظير هو (اللفظ والمعنى) ومستوياته لا تخرج عن ثلاثة:

* صحَّة وزن الشِّعر

* صحَّة المعنى

* عذوبة اللفظ

يقول ابن طباطبا: "وللشِّعر الموزون إيقاع يَطْرَب **الفهم** لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع **للفهم** مع صحّة وزن الشعر صحّة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحُسن الألفاظ، كان إنكار **الفهم** إيّاه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، **المتفهِّم** لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأمّا المقتصِر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب. وهذه حال **الفهم** فيما يرد عليه من الشِّعر الموزون **مفهوماً** أو مجهولاً"[2]. لقد تعمَّدنا عدم اختصار هذا الشّاهد وذلك لما يكتسبه من أهمية بالغة تتمثل في الصياغة الدقيقة لنظرية الشعر عند العرب. وتتمثل الدقة في الإلحاح على الترابط بين أجزاء تلك النظرية وهي: الإيقاع والمعنى واللفظ. إنها أجزاء متلاحمة في إطار الكلّ: "وإن نقص جزء من أجزائه (...) كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه". ويتمثَّل غرضنا من إيراد كلام ابن طباطبا على "الغناء المطرب" في التّنبيه إلى أهمية الوظيفة الغنائية: La fonction lyrique في صياغة النّموذج الشّعري عند العرب. ممّا يؤكِّد احتفاءهم بمفهوم (الطَّرب). وليس الطَّرب متأتّياً من المسموع فحسب (الإيقاع واللفظ) وإنّما هو متأتٍّ كذلك من المفهوم أيضاً وإلا لما كان للحديث عن (طَرَب الفهم) معنى. إنّ كلاً من الأذن والعقل يطرب على طريقته. وهو ما يؤكِّد استرساخ العناية بوظيفة الفهْم والإفهام لذلك سطّرنا ما يتّصل بالمادّة (فهم) للتّنبيه إلى أنّ خطاب الشعر عند العرب هو في جانب منه خِطَابُ فَهْم Discours de compréhension. ولمَّا كان الشاعر يهدف إلى الإفهام والتَّأثير في آن وقع الإلحاح على ضرورة الربط بين لذّة

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص 25

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر. ص 53

المسموع ولذّة المعقول. وتتحقّق اللّذّتان بخلوّ الإيقاع واللفظ من الاختلال واللّحن والمعنى من الخطإ. وقد وصف ابن طباطبا تلك العيوب بـ(الكَدَر). إنّ التفاعل مع الشعر إيقاعا دون اللفظ والمعنى هو تفاعل أشَلُّ يجسّم حالا لا تكاد تختلف عن حال من يطْرب لإيقاع أغنية دون أن يفهمها. إن قاعدة السّهولة هي الموجّهة للفظ والمعنى في الشّعر النموذج لذلك تحدث ابن طباطبا عن "الأشعار المُحْكَمة المتقَنة المستوفاة المعاني، الحسَنة الرَّصف السلسة الألفاظ التي قد خرجت خروجَ النّثر سهولةً وانتظاماً فلا استكراه في قوافيها ولا تكلّف في معانيها ولا عيّ لأصحابها فيها"[1]. إنّ في الإلحاح على سهولة الشعر إيقاعا ولفظا ومعنى حتى يصبح مشاكِلا للنّثر استبعادا صريحا لمفهوم الشعر القائم على نهج الصّعوبة المخِلَّة بالفهم ومِن ثَمَّ الحائلة بين القارىء ولذّة النص. لذلك تحدّث صاحب عيار الشعر عن القارىء الذي يستسيغ الأشعار الحسنة الفهم "فيلتذّها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصّديان للبارد الزّلال لأنّ الحكمة غذاء الرّوح، فأنجع الأغذية ألطفها"[2]، فعيار الشعر أو عموده إيقاع مطرب ولفظ سليم ومعنى صحيح بمنأى عن كل ما من شأنه أن يخلّ بقاعدة السهولة: "وينبغي للشاعر أنْ يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغَلِقة والإيماء المُشْكِل ويتعمّد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[3]. إنّ ابن طباطبا يحدِّد مقوّمات النّظريّة الشّعريّة وَفق طريقتَيْن: غير مباشرة ومباشرة:

* **الطَّريقة غير المباشرة**: ويحدِّد من خلالها الشِّعر النَّموذج بما يخالف ذلك النَّموذج:

خاصِّية الشِّعر المخالف للنّموذج	خاصِّية الشِّعر النّموذج	المفهوم النّظري المستخلَص
الإشارات البعيدة	الإشارات القريبة	القُرْب
الحكايات الغَلِقة	الحكايات المُبينة	الإبانة
الإيماء المُشْكِل	الإيماء المفهوم	اللَّطافة أو اللُّطف

(1) نفسه ص 89
(2) نفسه ص 53
(3) نفسه ص 158

إنّ مفاهيم من قبيل البعد والإغلاق والإشكال تصبّ كلها في خانة الغموض L'ambiguïté وهو ما يتنافى ونظريّة العرب الشِّعريَّة القائمة على ربط اللَّذة بالفهم والجماليّة بالوضوح.

* **الطريقة المباشرة**: عمد ابن طباطبا إلى تأكيد ضرورة ربط المجاز ـ ويقصد التَّشبيه على وجه التحديد ـ بمفهوم (مقاربة الحقيقة) و(عدم البعد عنها) وربط الاستعارة بمفهوم (اللِّياقة) بين المستعار والمستعار له. وليس في هذا التصوّر دعوة للشاعر إلى عرض الحقائق على نحو تسجيليٍّ باهت، لأن المراد هو خَلْق (الأُلْفة) على صعيد اللفظ والمعنى وذلك بتقريب البعيد وتبعيد القريب ضمن ما اصطلح عليه العرب باللّطف أو اللّطافة. وفي هذا الإطار يأتي حديث ابن طباطبا عن الأشعار التي "تتضمّن صفات وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة تُصاب حقائقُها وتَلْطُف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشي، حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً"[1].

لقد قام ابن طباطبا برصْد مقوِّمات العمود الشِّعري من خلال البحث في مسألة (العيار)[2]. وقد أفضت به المعايرة إلى تمييز نموذج اللفظ والمعنى في الشعر عما هو شاذّ عن ذلك النموذج سواء عبر ذكر المحاسن[3] أم عبر ذكر العيوب[4]. ولكن ما تميّز به صاحب عيار الشعر هو منهجُه الفنِّي[5] الذي هيَّأ له المساهمة، بمنأى عن أي مؤثِّر خارجيّ، في بناء النظرية الشعرية إذ أفضت معالجته لقضية اللفظ والمعنى إلى استصفاء أبرز المفاهيم التي تُشكِّل مصطلح العمود. ولئن بدا ابن طباطبا على وعي بمحنة الشّاعر

---

(1) نفسه ص 160

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص 30

(3) انظر حول نموذج اللفظ والمعنى في الشعر: (عيار الشعر ص 42–43) وهو كلام شبيه بكلام الجاحظ وانظر عن مشاكلة الألفاظ للمعاني: (نفسه ص 46–49) حيث يقول ابن طباطبا "للكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه" وراجع عن موافقة القول لمقتضى الحال (نفسه ص 55) وعن تمكن القوافي من مواقعها (نفسه ص 143–170). وغير خاف أن ابن طباطبا في مثل هذه المواضع من الكتاب وغيرها يستحضر آراء الجاحظ ويعيد إنتاجها.

(4) راجع عن عيوب اللفظ والمعنى كلامه على غثاثة الألفاظ وبرودة المعاني وتكلّف النسج وقلق القوافي (عيار الشعر ص 105 وما بعدها).

(5) فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر. القاهرة عالم الكتب ط 1 2000 ص 18.

المحدث الذي أُغْلِقت دونه أبواب الإبداع[1] فإنّ ناقدا كالآمدي (ت 370 هـ) بدا أكثر تشدّدا حيال ظاهرة الإحداث في الشعر في موازنته بين أبي تمام والبحتري وهي موازنة في حقيقة الأمر بين مذهبيْن في قول الشِّعر[2] مذهبِ عَمود الشِّعر ورمزه البحتري ومذهبٍ يمثِّل الخروج عن العَمود ورمزه أبو تمام: "فإن كنت أدام الله سلامتك ممن يفضِّل سهْل الكلام وقريبه ويُؤْثِر صحّة السَّبْك وحُسْن العبارة وحُلْو اللفظ وكثرة الماء والرَّونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإنْ كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوْص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[3].

فالتّمييز ظاهر بين نظاميْن من المفاهيم النقدية: نظام مفاهيميّ يشكِّل مقوِّمات العمود ومن ثَم مقوّمات النظرية الشعرية عند العرب. ويتجلّى في شعر البحتري ويقوم على السّهولة والقرب وصحّة السبك وحُسن العبارة وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرّونق. ونظام مفاهيميّ يشكِّل مقوّمات الخروج عن العمود ومن ثَم عن النّظرية الشعرية العربية ويتجلّى في شعر أبي تمام ويقوم أساسا على الصنعة والمعاني الغامضة. ولئن أمكن للدّارس الطعن في حياد الآمدي بناء على ما يخفيه من ميل إلى البحتري. وهو ميل تثبته أدلّة عديدة في الموازنة[4] فإنّ الأمر في نظرنا يتجاوز مجرَّد الميل والحُكْم بالهوى إلى طرح قضية نقدية أعمق هي قضية العلاقة بين مدرستيْن في الشعر العربي القديم. يهتم الآمدي بتصحيح العلاقة بينهما انتصارا لمدرسة العمود قبل أن يهتم بالانتصار لهذا الشاعر على ذاك، فالانتصار للبحتري هو انتصار لطريقته والتّحامل على أبي تمام هو تحامل على طريقته: "وإنهما لمختلِفان لأنّ البحتري أَعْرابيُّ الشِّعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنَّب التّعقيد ومستكرَه الألفاظ ووحشيّ الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلّف صاحب صنعة، ومستكرَه الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 46-47: "و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطّرح المملول" وانظر أيضا: القاضي الجرجاني: الوساطة ص 52

(2) عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم. ص 157

(3) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 11

(4) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 248-249

أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولَّدة، فهو بأن يكون في حيِّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحقّ وأشبه، وعلى أنّي لا أجد مَنْ أَقْرِنُه به لأنه ينحطّ عن درجة مسلم لسلامة شعر مسلم وحُسْن سَبْكه وصحّة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب وسلك هذا الأسلوب لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته"[1].

عرض الآمدي إذن لعمود الشعر على مستوى الشاعر: فالبحتري أعرابيّ الشِّعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وعلى مستوى الشعر من خلال السّهولة (تجنّب التّعقيد) واللّفظ العَفْو (تجنّب مستكرَه الألفاظ) والكلام الأليف المتداوَل (تجنّب وَحْشيّ الكلام). إن هذه الخصائص تتجاوز البحتري فرْدا لتشمل طريقة كلِّ مطبوع في قول الشِّعر. كما عرض الآمدي للخروج عن عمود الشعر على مستوى الشاعر فأبو تمام شديد التكلّف صاحب صنعة، وعلى مستوى الشعر فهو مستكرَه الألفاظ والمعاني مخالِف شعره لأشعار الأوائل وطريقتهم بالإضافة إلى استعاراته البعيدة ومعانيه المولَّدة. فهي خصائص لا يعدمها الملاحظ في أشعار غيره من شعراء الصَّنعة وإن بصفة متفاوتة. إنَّ الآمدي لم يخرج في تحليل مقوِّمات العمود عن النهجيْن اللَّذيْن مهّد ابن المعتز لتبلورهما نظريّا وهما نهج السّهولة ونهج الصّعوبة من خلال تركيز اهتمامه على النّص وأساليبه على وجه التّحديد، ففي ظل مركزيّة النّص التي ثبّتها ابن المعتز وسار عليها ابن طباطبا كان مدار آراء الآمدي حول عمود الشعر (اللّفظ والمعنى). وبذلك يواصل صاحب الموازنة النهج الفنّيّ الذي رسَّخه صاحب عيار الشعر ولكن على نحو أكثر تحليلاً. ولكي نتبيّن مع الآمدي مقوِّمات العمود ـ من خلال اللفظ والمعنى ـ ومن ثَمَّ مقوِّمات النّظريّة الشّعريّة عند العرب يجدر بنا الوقوف عند طرازيْن من اللّفظ والمعنى: طراز مرتبط بتصوّر للشِّعر لا يفارق فيه الشَّاعرُ العمودَ، وطراز مرتبط بتصوّر للشِّعر يفارق فيه الشاعرُ العمودَ.

(1) اللفظ والمعنى في إطار ملازمة عمود الشِّعر:

يتّضح من أقوال الآمدي بيانه لمقوِّمات عمود الشعر إمّا عن طريق نفي ما ليس من تلك المقوِّمات وإما عن طريق إثبات ما يندرج ضمنها. يقول عن أبي تمام "ولو كان أخذ عفْو هذه الأشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود وأورد من الاستعارات ما

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 11

قرب في حسن ولم يفحش واقتصر من القول على ما كان محذوًّا حذو الشعراء المحسنين ليسلم من هذه الأشياء التي تهجّن الشعر وتذهب ماء رونقه"[1]. فمن خلال نفي مجاذبة الألفاظ والمعاني يظهر الإلحاح على مفهوم (الطَّبع) بالإضافة إلى مفهوم (القُرْب في حُسْنٍ) بالنِّسبة إلى الاستعارة وذلك في إطار إبداع الاحتذاء من أجل ضمان الجماليّة التي أشار إليها صاحب الموازنة بـ(الماء والرَّونق). إنّ صوت الآمدي هو صوت السُّنَّة التي يحصر أصحابها الشعر في "حُسْن التأتّي وقُرْب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[2]. إنّ مفاهيم من قبيل (الطَّبع) و(حُسْن التأتّي) و(قُرْب المأخذ) و(اختيار الكلام) و(وضع الألفاظ في مواضعها) و(اللّفظ المعتاد) . . . تحيلنا على مقوِّمات الكلام البليغ التي عالجها الجاحظ في طرحه لقضايا البيان. فالمفاهيم التي تحكَّمت في نموذج البلاغة عند العرب هي نفسُها المتحكِّمة في نموذج الشِّعر لديهم. فما من ناقد ـ ممَّن رأينا إلى حدّ الآن ـ إلا وتطالِعنا من أقواله أصداءُ آراء الجاحظ إن لم نقل عباراتُه بدْءا بابن قتيبة فابن المعتز ثم ابن طباطبا وصولا إلى الآمدي الذي يقرّ بما لا يدع مجالا للرَّيب أنّ ما يحتاج إليه الشاعر هو ما يحتاج إليه الخطيب صاحب النثر: "لأنَّ الشعر أجْوَدُه أبْلَغُه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"[3]. والإشارة واضحة إلى مفهوم (المقدار) الذي ألحّ عليه الجاحظ: "وإنما وقع النهي على كل شيء جاوز المقدار ووقع

---

(1) نفسه ص 125

(2) نفسه ص 380

(3) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 380 ويحيلنا قول الآمدي هذا على حدود القدماء للبلاغة والبيان مما رأيناه فيما مرّ من هذا البحث مع الجاحظ تحديدا:

- "وقيل لخالد بن صفوان: ما البلاغة ؟ قال: إصابة المعنى والقصد إلى الحجة" (ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 190)
- "وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحي: ما البيان ؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلّي عن مغزاك وتخرجه عن الشِّركة ولا تستعين عليه بالفكرة. والذي لا بد له منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا من الصنعة بريئا من التعقيد غنيا عن التأويل" (الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 106)
- فإنه لا خير في كلام لا يدلّ على معناك ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذي إليه قصدت والغرض الذي إليه نزعت" (نفسه ص 116)

اسم العيّ على كل شيء قصّر عن المقدار. فالعيّ مذموم والخطل مذموم"[1]. فلئن تحدّث ابن طباطبا عن الأشعار التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً[2] فإن الآمدي ألحّ على قاعدة "أجْود الشعر أبْلغه" مقيماً الصِّلة الوثيقة بين الشِّعر والبلاغة معتبراً الشّاعر والخطيب صاحب النثر صادريْن عن نموذج واحد للّفظ والمعنى يلخِّصه بيت البحتري (الكامل):

بـاللَّفْـظِ يقْـرُبُ فهْمُـه فـي بُعْـدِه   منَّـا ويبْعُـد نيْلُـه فـي قُـرْبِـه[3]

ويشرح الآمدي البيت قائلاً: "أي يقرب فهمه منّا لحسن بيانه وتلخيصه، "في بعده" أي: في دقَّة معانيه. "ويبعد نيله في قربه" أي ويبعد أن يناله أحد، أي يأتي بمثله. "في قربه" يريد أنه مطمع ممتنع، إذا سمعه سامع ظنّ أنه قريب عليه وأنه يأتي بمثله وهو منه بعيد"[4]. إنَّ ما وسمه الآمدي "بحُسن التأليف وبراعة اللفظ" في الشِّعر مما يزيد "المعنى المكشوف" جمالاً: "و حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد وذلك مذهب البحتري، ولذلك قال الناس: لشعره ديباجة ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام، وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيّد ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجديد على الثوب الخلق أو نفث العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه"[5]. فالشاعر الملازم للعمود إذن هو الذي يوجِّه عنايته إلى تجويد اللفظ لأن المعنى متعارَف وبذلك يعيد الآمدي إنتاج رأي الجاحظ الشهير حول المعاني المطروحة في الطريق وحول حصر مزيّة الشعر في صياغته "لأن التَّقْدِمة لا تكون بالمعاني وحدها وإنما ينظر إلى بحر الشاعر وجنس شعره وبلاغته وقدرته وتمكّن خاطره واستواء طريقته"[6]. وتبقى الصُّورة المجازية المهيمنة على تنظيرات الآمدي للشِّعر الممثِّل للعمود هي صورة الشِّعر/الماء التي ثبّتها العلماء بالشِّعر ولم يستطع بقية النقاد فكاكا منها على تباين عصورهم[7]،

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 202

(2) ابن طباطبا عيار الشعر ص 89

(3) الآمدي: الموازنة تحقيق عبدالله حمد محارب القاهرة مكتبة الخانجي ط1 1990 ج 03 ص 44

(4) نفسه

(5) نفسه ج 01 ص 381

(6) نفسه ج 03 ص 471

(7) راجع على سبيل المثال لا الحصر: =

يقول الآمدي في تعليق له على أبيات جياد للبحتري في طروق الخيال: "وهذا لعمري هو القول الذي لو ورده الظمآن لروي لكثرة مائه"(1). كما علق على أبيات للبحتري في الحسن بن مخلد قائلاً: "وهذا هو القول الذي لو عصرته لانعصر لكثرة مائه ورونقه"(2). إنّ الجماليّة المعبَّر عنها بالماء والرونق هي نتيجة لاختيار إبداعي حكم شعر القدماء طيلة قرون من الزمان وحرص البحتري على العمل به. ويتمثل ذلك الاختيار في التعامل مع اللفظ والمعنى على أساس مقاربة الحقائق واختيار مألوف الألفاظ ومراعاة اللياقة تفادياً للإغراب بذلك تتحقق شعريّة الألفة، فالمعاني مألوفة والألفاظ مستعملة وما على الشاعر إلا أن يجوّد الصياغة ويحرص على المَعْرض الجميل. قال الآمدي في تعليقه على أبيات للبحتري في ذكر المشيب: "وهذا هو الذي يأخذ بمجامع القلب ويستولي على النفس. ومن حذق الشاعر **أن يصوِّر لك الأشياء بصُوَرِها**، ويعبّر عنها بألفاظها المستعملة فيها واللائقة بها. وذلك مذهب البحتري وصناعته. ولهذا ما كثر الماء والرونق في شعره. وقالوا: لشعره ديباجة وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخِّرين غيره"(3). إنّ في تأكيد الآمدي ضرورة "تصوير الأشياء بصُوَرِها" تأكيداً "لمذهب من مذاهب العرب عامّ في **أن يصفوا الشيء على ما هو وعلى ما شُوهد من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع** وربما ورد هذا الوجه على ألستهم أحسن من كل معنى بديع مستغرب"(4). إنّ المراد بوصف الشيء "على ما هو وعلى ما شوهد"(5) هو إصابة الحقيقة أو مقاربتها على الأقل

= - الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 24
- ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 230 وص 281
- ابن طباطبا: عيار الشعر ص 53
- الصولي: أخبار أبي تمام ص 33-34
- القاضي الجرجاني: الوساطة ص 20
- العسكري: الصناعتين ص 185 وص 187
- ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 174
- ابن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد ص 249 (ضمن رسائل البلغاء عني بجمعها محمد كرد علي. مصر دار الكتب العربية الكبرى 1913)

(1) الآمدي: الموازنة تحقيق السيد أحمد صقر مصر دار المعارف 1965 ج 02 ص 179
(2) نفسه ج 03 ص 36
(3) نفسه ج 02 ص 198-199
(4) نفسه ج 01 ص 392
(5) ذكر الامدي أبياتا جِيادا للبحتري في الخيال ثم قال: "فانظر إلى هذه العبارة الحسنة وإخباره إيّاك بالشيء على ما كان" (الموازنة ج 02 ص 174) وذكر أبياتا أُخَر وعلّق عليها قائلا: "فقوله "أضُمُّ عليه جَفْنَ عيني تعلّقا" =

باعتبار أنّ الحقيقة هي "ما اصطلح الناس على التَّخاطب به"[1] وهو ما يساهم في زرع الألفة بمنأى عن إدهاش السامع لذلك كان موقف الآمدي من الكذب في الشعر واضحا: "وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشِّعر أكذبه. ولا والله، ما أجْوَده إلا أصْدَقه إذا كان له من يلخِّصه هذا التّلخيص ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب"[2] وهو يشير بذلك إلى أبيات للبحتري في فراق المفارق هي عنده نموذج الشعر الذي جمع فيه صاحبه بين صدق المعنى وجماليّة اللفظ[3] كما يقول الآمدي تعليقا على أبيات أخرى للبحتري في الشكوى: "وهذا صدق أبي عبادة عن نفسه وما كان له بد من أن ينفث. وما قال قولا هو أصدق من هذا"[4]. إن إقرار الآمدي بأنّ أجود الشعر أصدقه لا يعني ضرورة أن المبالغة غير جيّدة: "وقال (= البحتري) (الكامل):

تُنْبِي طَلاقَةُ وَجْهِه عَنْ جُودِهِ   فتكَادُ تَلْقَى النُّجْحَ قَبْلَ لِقَائِهِ
وَضِيَاءُ وَجْهٍ لَو تَأَمَّلَه امْرُؤٌ   صَادِي الجَوَانِح لارْتَوَى مِنْ مَائِهِ

وهذا معنى حسن لطيف، والعطشان لا يرويه النّظر إلى الماء، وإنما يرويه أن يكرع فيه، فأراد البحتري أنّ تأمّل وجهه يروي العطشان على المبالغة، من كلام الناس أن يقولوا: هذا وجه يُشبع الجائعَ ويَروي الظمآن، يريدون مِن حُسْنِه"[5]. فالآمدي اعتبر المعنى حسَناً لطيفاً لأن الشاعر احترز من الإفراط في قوله "تلقى النُّجْح قبل لقائه" بـ"تكاد". أما بالنِّسبة إلى صورة العطشان الذي يرتوي بالنّظر فهي مخالِفة لضرْب من الحقيقة وهو "الشيء الثَّابت قطعا ويقينا"[6] ومطابقة لضرْب آخر منها وهو "ما اصطلح الناس على التخاطب به"[7]. فالشّاعر عوّل على ما يتردّد من مجاز في مخاطبات النّاس

= من أحسن كلام وأصحّ معنى وأصدقه وأكثره، وكثيرا ما ينال أكثر الناس ذلك عند إجلاء النوم وابتداء اليقظة إذا كان في رؤيا يلذّها" (نفسه ص 175) كما علّق على أبيات أخرى في الخيال بقوله: "و هذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو مع حسن عبارته وبراعة نسجه وجودة تلخيصه ومتخيَّر ألفاظه" (نفسه ص 181)

(1) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 90
(2) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 58
(3) راجع الأبيات في الموازنة ج 02 ص 57-58
(4) نفسه ج 02 ص 261
(5) نفسه ج 03 ص 150
(6) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 90
(7) نفسه

عن الوجه الحسن الذي يُشبع الجائع ويَروي الظمآن، وهو مجاز صار بحكم كثرة الاستعمال حقيقة لأنّ "المجاز إذا كثُر لحق بالحقيقة"[1]. ومن ثَمَّ صار تعويل الشاعر عليه سبباً لزَرْع الأُلْفة في الصّورة الشعريّة التي لا تبدو غريبة عن كلام الناس. وما كان الآمدي ليستحسن استعارةَ أبي تمامٍ (السَّيْفَ) (للرَّأي) في قوله (البسيط):

"مُجَـرِّدٌ سيـفَ رأيٍ مِـن عـزيمتِـه ... للدَّهْر صَيْقَلُه الإطْرَاقُ والفِكَرُ"[2]

لولا ما يقوم من تناسب بين المستعار (السَّيف) والمستعار له (الرَّأي) يتجلّى في جامع الحِدَّة والمضاء والحسْم ممّا هو متواتر في معاني القدماء. لذلك قال الآمدي: "... يريد: مجرِّدٌ للدَّهر سيفَ رأي، وهذه مبالغة في غاية الحسن والجودة والحلاوة"[3]. إن شأن الاستعارة هو شأن التَّشبيه في تكوين المبالغة النَّموذج القائمة على القُرْب وعدم مفارقة كلام العرب الذي هو عمود الشِّعر. ففي تعليق على بيت للبحتري ضمن أبيات قالها في صَلْب بابك (الكامل):

"مُسْتشْـرِقًـا للشَّمـسِ ممتـدًّا لهَـا ... فِي أُخْرَيَاتِ الجِذْعِ كالحِرْبَاءِ"[4]

يقول الآمدي: "وقوله "في أخريات الجذع كالحرباء" ما زالت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون إنه ما شبه المَصْلُوبُ بأصحَّ من هذا التشبيه ولا أقرب ولا أحسن لفظاً ولا أشبه بكلام العرب"[5]. إنّ صحة التشبيه متأتية من دقّة التّماثل بين هيئة المصلوب في أخريات الجذع وهيئة الحرباء وهي دويبة تأتي شجرة تُعْرَف بالتَّنْضُبَة فتُمسك بيديْها غُصْنَيْن منها وتُقابِل الشمس بوَجهها وتدور حيث تدور الشمس[6]. نتج إذن عن الإصابة في التشبيه معنى صحيح قريب عَرَضه الشاعر في لفظ حَسن مما جعله شبيهاً بكلام العرب ومن ثَم نجح الشاعر في القيام بالعمود. صحيح أن ناقداً محافِظاً كالآمدي أباح المبالغة ولكنه أحاط تلك الإباحة بموانع: "وقال البحتري (الخفيف):

عَجِـــلٌ بـــالَّـــذي تُنِيـــلُ يـــدَاه ... إنَّ بُـطْءَ النَّـوَالِ مِـنْ تَنْكِيـدِهْ

---

(1) ابن جني: الخصائص ج 02 ص 447
(2) الامدي: الموازنة ج 03 ص 290
(3) نفسه
(4) نفسه ص 365
(5) نفسه ص 366
(6) البحتري: الديوان. تحقيق حسن كامل الصيرفي مصر دار المعارف ط 3 (د ت) م 1 / ص 10: الهامش 04

كَــادَ مُمْتَــاحُــه لسَــابِــقِ جَــدْوا ... هُ يكــونُ الإصْــدَارُ قبْــلَ وُرُودِهْ

وهذا معنى حسن لطيف وإنما ساغ ذلك لقوله "كَاد"[1]. إن معنى الصدور قبل الورود معنًى مُحَالٌ لولا احتراز الشاعر بـ"كَاد" التي خفَّفت من الإحالة وجعلت المعنى جديرا بصفتيْ (الحُسن) و(اللُّطف)، فحتى في حال انعدام القرينة المسوِّغة مثل (كاد) وَ(لو) فإن الناقد يفترض وجودها أو بالأحرى يفْرض وجودها: "وقد بالغ أبو العتاهية في وصف الخصور بالدقة فقال (مجزوء الكامل):

ومُخَصَّـــــــراتٍ زُرْنَنَـــــــا ... بَعْــدَ الهُــدُوِّ مِــنَ الخُــدُورِ
نُفُجُ رَوَادِفُهُنَّ يلْبَسْـــــــــــــــنَ الخَوَاتِمَ في الخُصُورِ

لم يُرد أن خواتمهنّ في خصورهنّ لأن هذا مُحال، وإنما ذهب إلى مثل قولهم: "جفْنة يقعد فيها خمسة" أي لو قعدوا فيها لوسِعتهم. وقال الآخر (المتقارب):

لَهــا حــافِــرٌ مِثْــل قَعْــب الــوَلِيـ ... ـــدِ يَتَّخِــذُ الفــأْرُ فِيــه مَغَــارَا

أي لو اتّخذ فيه مغاراً لوسعه فكذلك قوله: "يلْبَسْنَ الخَواتِم في الخُصور" أي تصلح خصورهن أن تدخل في خواتمهن لدقَّتها"[2]. فالأكيد أنّ النّاقد بات على حرج من اتجاه الإحداث في الشعر الذي وصل نقطة اللاَّرجعة إذ أصبح الشاعر يُطلق عنان خياله غيرَ مُراع لمدى إصابة الحقيقة أو مقاربتها. فلا يهتمّ بوصف "الشيء على ما هو وعلى ما شُوهد" على حد عبارة الآمدي. لقد ضاق الشاعر المحدث بالبحث عن مسوِّغات للمبالغة وملَّ الرَّقْص في القيود التي يحيطه بها النقاد. فما أورده الآمدي من مبرِّرات بخصوص بيتيْ أبي العتاهية في وصف الخصور لا يؤكد أن الشاعر احترز من الإحالة لأن الاحتراز آتٍ من النّاقد المسكون بضرورة مقاربة الشاعر الحقيقة عند إنشاء المعنى على أساس أنّ "كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألْوط بالنفس وأحْلى في السمع وأوْلى بالاستجادة"[3]. وعندما يعدم النّاقد الشِّعر الذي يدنو من الحقائق أي الشِّعر الموافِق لمَقاس العمود فإنه لا يجد بدّاً من إظهار التَّساهل فيتنازل عن حصر الجودة في الصِّدق فيقبل المبالغة ويستحسنها ولكن بشروط ومسوِّغات يفرضها أحيانا على الشِّعر فرضا.

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 03 ص 160
(2) نفسه ج 01 ص 140
(3) نفسه

ومن مظاهر ذلك التساهل موقفه من (الإفراط) إذ ميّز الناقد بين إفراط محمود وآخر مرذول. فبخصوص المحمود يقول الآمدي: "وكل هذا إفراط حَسن مستَحْلى لا ينفر منه الطبع"(1) ويقول: "وهذا لعمري إفراط حَسَن"(2). أما بخصوص المرذول فيقول "ولكن الرديء المطّرح المرذول عند أهل العلم بصناعة الشعر ما أنشده المبرّد لبعضهم..."(3) ولكن بتفحّص بعض الأمثلة نلحظ أن ما اعتبره الآمدي إفراطاً محموداً لا يكاد يجاوز حدود التّخييل الدنيا من كلامٍ مرجعيّ عن الشجاعة(4) أو تشبيهٍ قريب قائم على التّفضيل(5) أو القلْب(6) أمّا ما اعتبره مطّرَحا مرذولا ومثّل له بأبيات رواها المبرّد(7) فهو الإفراط غير المقيَّد بالحقائق والواقعية لذلك بدا الممدوح شخصاً أسطورياً في خصاله وأفعاله وما كان ليتاح للشاعر ذلك الوصف لو لم يتجاوز المحاذير والحدود المرسومة. ومثلما تحدث الآمدي عن الإفراط المشروط أي الذي لا يجترىء فيه الشاعر على العمود تحدث عن الغرابة المشروطة "والجيّد النّادر والمعنى الصحيح في هذا قول عبد الملك ابن عبد الرحيم الحارثي (الطويل):

ولاَ لاَقِيَا كعْبَ بْن عَمْرو يقودُها أبُو دَهْثَم نَسْجُ الحَدِيدِ ثِيَابُهَا

فجعل الحديد ثيابا وهي الدّروع، ولا تسمَّى ثياباً، فأغْربَ بهذا اللفظ وأحْسنَ، ولو قال: "نسج الحديد لباسها" لما كانت له غرابة وإنما أراد: قد ألفوها فصارت لهم

---

(1) نفسه ج 03 ص 179
(2) نفسه ص 229 وانظر ص 282
(3) نفسه ص 179
(4) "وقد قال مسلم بن الوليد (البسيط):

يَجُودُ بالنَّفْسِ إنْ ضَنَّ البَخِيلُ بِها الجودُ بالنَّفْسِ أقْصَى غايةِ الجُودِ

وهذا البيت هو بيت مسلم في الجُود الذي يُفتخر له به" (الموازنة 3/229)
(5) "وقال أحمر بن شجاع الكلبيّ (الطويل):

بِجَأْوَاءَ تُعْشِي النَّاظِرِينَ كأنَّها دُجَى اللَّيْلِ بلْ هي مِنْ دُجَى اللَّيْلِ أكْثَرُ.

وهذا إفراط حسن" (الموازنة 3/282)
(6) كقول قعنب بن أمّ صاحب (البسيط):

"قَالُوا الفُراتُ ومَا أَرْضَى بِه شَبَهًا لَنْ يقومَ بجَارِي سَيْبِكَ النَّهَرُ
يَسْقِي مِنَ الأَرْضِ جَنْبًا لاَ يُجَاوِزُهُ سَائرُ الأرْضِ مِنْه يَابِسٌ صَفِرُ"

(الموازنة 3/178)
(7) وهي لبكر بن النطاح في أبي دلف القاسم بن عيسى. راجع: المبرد: الكامل ج 02 ص 101

كالثياب لا كلفة عليهم فيها"[1]. إن الآمدي إذ يقرن بين "الغرابة والإحسان فلأنّ تلك الغرابة تشكِّل الحدَّ المسموح به من العدول. فالشاعر عدل عن نسْج الحديد/ اللّباس إلى نسْج الحديد/ الثّياب. والقاعدة تقضي بأنّ كل ثياب لباس وليس كل لباس ثيابا. فالحديد لباس ولكنّه ليس ثيابا ومع ذلك أجراه الشاعر مجرى الثياب للدلالة على إلف الدّروع. إن هذا الضرب من الغرابة قاعدته قوّة التّماثل بين اللّباس والثّياب فكلاهما يحيط بالجسم. فليس في استعارة الثياب للحديد إخلال بالتّناسب مما يؤكّد أنّ الغرابة التي يريدها الآمدي لا تتجاوز العدول الخفيف عن المألوف إذ لا تصل إلى درجة الإغراب بما هو بعد عن الحقائق وزعزعة للمعتاد بلْه وقَلْب له.

بناء على قول الآمدي: "ليست لأبى تمام عناية باللفظ كعنايته بالمعاني"[2] يمكن القول قياسا: "ليست للبحتري عناية بالمعنى كعنايته بالألفاظ" باعتبار أنّ مِلاك الشِّعر الدائر في فلك العمود اللّفظ لا المعنى لأن المعاني مطروحة في الطريق بالإضافة إلى سبْق الأوائل إليها. ويضاف إلى هذا وذاك ضرورة احتذاء المحدث للقدماء في أبرز ما تداولوه من تلك المعاني. ومن ثَمّ شكّلت المعاني رصيداً يكاد يكون مشتركاً بين الشّعراء، وما على الشاعر إلا أن يحرص على حُسْن الصياغة حتى يكون لشعره "ديباجة" فيربح بذلك رهان الجودة.

إنّ أبرز ما يمكن التنبيه إليه في خاتمة تحليلنا لقضية اللفظ والمعنى في إطار عمود الشعر ثلاث مسائل رؤوس:

1) تقريب اللفظ والمعنى في الشِّعر من اللفظ والمعنى في النَّثر: وذلك من خلال تكريس الأصل النظري الواحد المتحكِّم في الصناعتيْن. ونعني بالأصل النظري الواحد مفاهيم نقديّة جليلة من قبيل الطبع وحسن التأتّي وقُرْب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها واللفظ المعتاد وإصابة المعنى وإدراك الغرض إلخ ... وهي مفاهيم تمثِّل مقوِّمات لعمود الشعر كما تمثِّل مقوِّمات لكل خطاب بليغ. ممّا جعل ناقدا كالآمدي يقر بأنّ "الشِّعر أجْوده أبْلغه"[3] فما يحتاج إليه الشاعر للقيام بالعمود هو ما

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 03 ص 329 ومما قاله الآمدي معلقا في سياق توقّفه عند (غرابة) القول الشعري
- "وهذه غاية في حسنه وصحته وحلاوته وغرابته" (الموازنة 3/ 354)
- "وهذا كما ترى غاية في حسنه وغرابته" (نفسه/ 361)

(2) نفسه: ج 03 ص 693

(3) نفسه ج 01 ص 380

يحتاج إليه صاحب النَّثر خطيباً كان أم كاتبا. أليس في تعدّد صُوَر العمود: عمود الخطابة وعمود البلاغة وعمود النَّظم وعمود الشعر[1] تنويع لصورة عمود واحد هو عمود البيان في إطار عناية القدماء بمقوّمات الكلام المُبين ؟ فطبيعيّ إذن أن يُغلِّب النّقّاد ـ اقتداء أو تأثّراً بالجاحظ ومَن سبقه من العلماء ـ وظيفة الفهم والإفهام على سائر وظائف الخطاب الشِّعري معتبرين أن الشِّعر النموذج هو الذي يتوفَّر على مقوِّمات الارتقاء إلى مرتبة الخطاب البليغ ومن ثَمَّ إلى مرتبة الكلام المُبين القائم على أسُسِ خطاب الفهم.

2) الاحتفاء بمقولة الصِّدق: إن الناقد المحافظ ينطلق في تقبّله الشعر من قاعدة أولى أساسية هي: "أجْود الشعر أصْدقه" أما إذا عدم الشِّعر المؤسَّس على تلك القاعدة فإنه يفتح باب المبالغة ولكن بشروط أبرزها مقاربة الحقائق والاحتراز من الإفراط باعتماد مسوِّغات مقنعة. ومن ثم انتهى ذلك الناقد إلى إباحة ضرْب من (الغرابة) القائمة على الأُلْفة إذ لا يُسمح للشاعر بالاجتراء على المألوف وقلْبِه بدعوى الإغراب والإبداع.

3) تركيز العناية على الألفاظ: فالشاعر مدعوّ، في إطار القيام بالعمود، إلى الاهتمام بالصياغة وشروط تجويد ما قاله القدماء من خلال احتذاء معانيهم بالبحث لها عن معارض تُظهرها على نحو أكثر أَلَقا وجاذبيّة. وبذلك يعيد الآمدي ترسيخ مفهوم الجاحظ للشعر القائم تحديداً على اللفظ صناعة ونسجاً وتصويراً. ومن ثَمَّ ارتبطت الجماليّة التي عبّر عنها القدماء بالماء والرونق باللفظ وضروب تَشْكيله. فالبحتري ما كان لينال إعجاب القدماء بسبب ما اخترعه من معان وإنما بسبب حُسْن لفظه وجودته لذلك أقرّوا بأنّ لشعره ديباجة وهو حُكم حظي به دون سائر المتأخِّرين.

(2) اللفظ والمعنى في إطار مفارقة عَمُود الشِّعر:

يمثل أبو تمام نموذج الشاعر المفارِق لعمود الشعر إذ طلب البديع فأفرط وتجاوز المقدار على حد عبارة ابن المعتز[2]. فلئن كان أبو تمام يمثِّل لدى ابن المعتز الشاعر الخارج عن البديع النّموذج فإنه لدى الآمدي مثال الشاعر الخارج عن كلام العرب:

---

(1) Mansour J.Ajami: ᶜAmūd al- šhiᶜr p:30

"The word could be combined with other terms to create technical expressions, such as ᶜamūd al- khaṭābah (oratory), ᶜamūd al- balāghah (eloquence) and ᶜamūd al- naẓm (composition)."

(2) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 235

"وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدّة أبيات يكون فيها مخطئاً أو مُحِيلاً أو عن الغرض عادلاً أو مستعيرا استعارة قبيحة أو مفسِداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطّباق والتّجنيس أو مُبْهِماً بسوء العبارة والتّعقيد حتى لا يُفهم ولا يُوجد له مخرج"[1]. فعيوب المعنى إذن هي الخطأ والإحالة والعدول عن الغرض والإبهام. أمّا عيوب اللفظ فهي استعارة اللّفظ لما لا يناسبه فيكون القبح بالإضافة إلى سوء العبارة والتّعقيد. يحصل كلّ ذلك لأن أبا تمام "يريد أن يبتدع فيقع في الخطإ"[2] وبذلك" يخرج إلى المُحَال"[3]. إنّه مغرم بالبديع "عاشق" له لذلك تحدث الآمدي عن "غرامه بالطّباق والتّجنيس والمماثلة"[4] مؤكّداً أنّ "ما أفسد شعره وأحال أكثر معانيه وخبّله غير عشقه للطّباق والتّجنيس"[5]. ونتج عن ذلك أنْ "أغراه الله بوضع الألفاظ في غير مواضعها من أجل الطّباق والتّجنيس اللّذيْن بهما فسد شعره وشعر كلّ من اقتدى به"[6] فكان "فرْط تقعّره وكثرة إحالاته"[7] مما أخلّ بالجماليّة في شعره حتى "ذهبت طلاوته ونشف ماؤه"[8]. نتج إذن عن إسراف أبي تمام في التماس البديع أنْ "صار كثير ممّا أتى به من المعاني لا يُعرف ولا يُعلم غرضه فيها إلا مع الكدّ والفكر وطول التأمّل ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظنّ والحدس"[9] لأنّ "سوء التّأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمّيه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمّل وهذا مذهب أبى تمام"[10]. ويقصد أبو تمام من ذلك المذهب "الإغراب في الألفاظ والمعاني"[11]. وما كان ليعمّي شعره لولا "شدّة محبّته للإغراب"[12] لذلك توقّف الناقد عند الجانب الفلسفيّ في شعر الطائي: "وقال (= أبو تمام) (الكامل):

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 48
(2) نفسه ص 131
(3) نفسه ص 204
(4) نفسه ص 378
(5) نفسه ج 03 ص 395
(6) نفسه ج 01 ص 213
(7) نفسه ج 02 ص 118
(8) نفسه ج 01 ص 20
(9) نفسه ص 125
(10) نفسه ص 381
(11) نفسه ج 02 ص 333
(12) نفسه ج 03 ص 401

وقُـدِدْتَ مِـنْ شِيَـمٍ كـأنَّ سُيُـورَهـا يُقْدَدْنَ مِن شِيَمِ السَّحَابِ المُرْزِمِ
شُهرت فما تنفكّ توقع باسْمِها منْ قَبل معْناها بعُـدْمِ المُعْـدِمِ

وهذا من فلسفته التي يخرج العبارة عنها خروجاً صحيحاً. يريد أنَّ المُعْدِم إذا أمَّلكَ وفكَّر في كريم أخلاقك، ذهب عنه البؤس والفقر قبل عطائك لثقته بالغنى من جهتك"[1]. وفي الإطار نفسه يعلّق الآمدي على قول أبى تمام من أبيات في ذكر الصَّلْب على الجذوع وحَمْل الرؤوس (الكامل):

مُتفــرِّغٌ أبــدًا وليــسَ بفــارغ مَـنْ لاَ سبيـلَ لـه إلـى الإشْغَـالِ

فيقول: "وقوله "متفرِّغ أبداً..." من الفلسفة العجيبة وهو البيت الذي كان الكنديّ يُعْجَب به"[2]. فأنْ يتطابق شعرُ أبى تمام وأفقَ انتظار فيلسوف مثل الكنديّ معناه أنّ طريقة الشاعر تُرضي الفلاسفة أكثر مما ترضي النُّقَّاد الذين ينتظرون شعرا لا يخرج عن العمود: "قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة وكانت عبارته مقصِّرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسَّفة ونسْج مضطرب، وإن اتّفق في تضاعيف ذلك شيْء من صحيحِ الوصف وسليم النظم، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيماً أو سمَّيناك فيلسوفاً ولكن لا نسمِّيك شاعراً ولا ندعوك بليغاً لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم، فإن سمَّيناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء"[3]. إنّ الناقد المحافظ يقيم سُدًّا منيعاً بين شعريّة الخطاب والمؤثِّرات غير العربيّة من فلسفة يونانيّة وحكمة هنديّة وأدب فارسيّ فلا يكون المعنى شعريّا إلا إذا كان عربياً خالصا لأنّ الشاعر عندهم إن تأثر بما لا يمتّ بصلة إلى معاني العرب سقطت عنه صفة الشاعريّة. ومن ثَم يقع إخراجه من حضيرة الشعراء. وينضاف إلى هذا المطعن في أصالة المعنى وعروبته مطعن آخر يخصّ اللّفظ ويتمثّل في التّقصير في العبارة والألفاظ المعسَّفة والنَّسْج المضطرب وهو ما يفضي إلى العيّ والعجز عن عَرض المعاني في أحسن الصُّوَر. فإذا انعدمت أصالة المعنى وفصاحة اللفظ اختلت علاقة الشِّعر بنموذج الكلام البليغ. إنّنا بإزاء اتّجاهيْن إبداعيّيْن يتكاملان

(1) نفسه ص 239
(2) نفسه ص 363
(3) نفسه ج 01 ص 381

وجهاً وقفاً في الكشف عن خصائص نظريّة الشعر العربيّة: اتّجاه عمود الشعر وينضوي تحته، فضلاً عن الشّعراء المطبوعين، الكُتَّابُ والأعْرابُ وأهلُ البلاغة[1] على أساس أنّ عمود الشعر عند العرب من عمود بلاغتهم. ومن ثَم فإنّ نظريّتهم الشعريّة من نظريّتهم البلاغيّة والبيانيّة بوجه عامّ. واتّجاه أهل المعاني والشّعراء أصحاب الصنعة ومَن يميل إلى التّدقيق وفلسفيّ الكلام[2]. يظهر إذن الشعر الخارج عن العمود إبداعا دخيلا غير أصيل من حيث المعاني أحوج ما يكون إلى سلامة الألفاظ وفصاحتها. فضِمْن هذا المنظور النّقدي المحافظ كان حصارُ الآمدي لأبي تمام/المبْتَدِع شديدا في شدّة المقاييس التي طبّقها على شعره والتي استقاها من مقوّمات عمود الشّعر عند العرب. فلا غرابة أن يرفض قوله في الرّاح (الكامل):

"جَهْمِيَّـــة الأَوْصَـــافِ إلاَّ أَنَّهـــم قـدْ لقَّبُـوهَـا جَـوْهَـرَ الأَشْيَـاءِ"[3]

قائلاً: "وقوله "جهْميَّة الأوصاف" قد أكثر الناس في تعاطي تفسيره وأقرب ما سمعته فيه أنَّ "جهْماً" كان يقول: إنه ليس شيء على الحقيقة غير الله تعالى، إذ كلّ شيء يبطل ويتلاشى غيره، وأنّ الأشياء كلّها أعراض ألَّفها وخلَقَها. وأظنّ أبا تمام أراد أن الراح لرِقَّتِها عَرَض لا جِسْم، وهذا مذهب قريب. وقوله "قد لقَّبوها جوهرَ الأشْياء" هو الذي لم أرهم يصحّحون له تفسيراً إلا على الظنّ، لأنّهم ما رأوا أحدا لقَّبها هذا اللقب، وقد سمعت من يقول: إنما أراد قِدَمَها، وإنّ من أسمائها "الخَنْدريس" و"الخندريس" القديمةُ، ولعمري إنّها قديمة ولكن ليست جوهر الأشياء ولا هي أول لها، وما زالت أسمع الشّيوخ يقولون: إن هذا البيت مِن تَخْليطه ووساوسه، **لأنّ الشِّعر إنما يُسْتَحْسَن إذا فُهِم** وهذه الأشياء التي يأتي بها منغلقة، ليست على مذاهب الأوائل ولا المتأخِّرين"[4].

إنّ ما نحن بصدده من خلال هذا البيت من تدقيق للمعنى يحيلنا على ما كنا أثرناه فيما مرّ حول (المذهب الكلاميّ) الذي ذكره ابن المعتز ضمن أبواب البديع. فهذا البيت الذي شرحه الآمدي في عسر وحيرة دليل آخر على إسراف الطائي في التّعويل على (المذهب الكلامي) حتى بات المعنى أُحْجِية لا مندوحة، من أجل فكِّها، عن العودة إلى تفحّص

(1) نفسه ص 10

(2) نفسه

(3) نفسه ج3 ص 598

(4) نفسه ص 599-600 وانظر: الوساطة للقاضي الجرجاني ص 20

قضية كلاميّة شائكة متّصلة بفلسفة الجَهْميَّة عامّة[1]. وبقطع النّظر عن جهد الآمدي وجهود غيره من النُّقَّاد والشُّرَّاح[2] في المقارنة بين مذهب جهْم بن صفوان في عدم تجويز وصف الله بأوصاف يوصَف بها خَلْقُه[3] وبين الخمرة التي بلغت مبلغا لا يمكن وصفها فيه رقَّةً وصفاءً. بالإضافة إلى ما يحيل عليه تلْقيبُها بـ(جوهر الأشياء) من معنى القِدَم، فإنّ ما يعنينا على وجه التحديد هو أن المعنى الشعري بات مع الطائي قضيّة كلاميّة فلسفيّة[4] ممّا يدلّ على أنّ ثقافة الشاعر باتت عميقة متنوِّعة المشارب ممّا ينعكس حتما على طريقة معالجته للمعاني. وهذا يقتضي بدوره قارئاً متخصِّصاً: Lecteur compétent [5] تُتِيحُ له ثقافتُه وتكوينُه الارتقاء إلى مستوى الشّاعر ليحمل معه وِزْرَ الفَهْم ويشاركه إشكالية المعنى ويقاسِمه ضنَى النَّظر والتَّفكير. لكنّ الآمدي بعد أن كدَّ ذهنَه في شرح البيت ـ و نحن لا نشكّ في أنّه ضاق ذرعاً به وبصاحبه ـ نسب إلى شيوخِه ـ ولم يذكرْهم ـ أنّ هذا البيت ـ الذي قام على التّعقيد الكلاميّ والفلسفيّ ـ "مِنْ تخليطه ووساوسه" فهل تعتبر قضيّة كلاميّة شائكة كالصِّفات الإلهية وقضيّة دقيقة كالجوهر والعَرَض من قبيل التّخليط والوسوسة؟! . إنّ الأمر في نظرنا يتجاوز التحامل على الطائي إلى الإنكار الشَّديد لطريقة في الشِّعر غير مألوفة قائمة على نهج الصّعوبة أو مسلك الإغراب. إنّ إتيان أبي تمام بأشياء "منْغَلِقة" ممّا يهدِّد وظيفة الفهم والإفهام التي تعتبر وظيفةً قُطْبًا في كل أجناس الكلام البليغ عند العرب بما فيها الشِّعر، وهو ما يُؤْذِن في الآن نفسه بتقْويض الأرضية البيانيّة التي ينهض عليها خطابُ الفَهْم لديهم. لذلك لا يملك الآمدي في خاتمة شرحه للبيت إلا أن ينكر على أبي تمام خروجه عن العمود قائلاً ـ عن شيوخه ـ "**لأنّ الشعر إنما يُستحسَن إذا فُهِم، وهذه الأشياء التي يأتي بها منغلِقَة، ليست على مذاهب الأوائل ولا**

(1) راجع عن قول الجهمية: الأشعري: مقالات الإسلاميين ص 279-280 والشهرستاني: الملل والنحل ص 36-37

(2) مثل الصولي والمرزوقي والمعري والتبريزي. راجع شروحا مفصلة للبيت في: شرح مشْكِل أبيات أبي تمام المفردة للمرزوقي من ص 248 إلى ص 251. وراجع ديوان أبي تمام بشرح التّبريزي ج 01 ص 30-31

(3) الشهرستاني: الملل والنحل ص 36

(4) راجع في علاقة علم الكلام بالفلسفة:
محمد صالح محمد السيد: مدخل إلى علم الكلام. القاهرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 2001 ص 68 وما بعدها. يقول الباحث: "وفي علم الكلام فلسفة وفلسفة دقيقة وعميقة أحيانا، وللمعتزلة آراؤهم وبحوثهم التي عالجت المشكلات الفلسفية الكبرى وهي مشكلة الله والعالم والإنسان"

(5) راجع الفصل 03 من القسم II: "أنماط التقبّل"

المتأخِّرين"، فإظهار الطّائي مخالفاً لمذاهب الأوائل والمتأخِّرين هو إمعان في إظهاره شاذًّا لا عن الشعراء فحسب وإنّما عن الذّهنيّة العربيّة المحافِظة التي لا يتعامل أصحابها مع المعنى إلا وفق ما تمليه عليهم عقيدتُهم البَيانِيّة. ونحن نرى أنّ القدماء ـ الآمدي وشيوخه ـ أرادوا ذمّ الطائي فمدحوه. فكيف لفرْد أوْحَد أن ينهض بمذهب في الشعر وسَموه "بمذهب الطائي" لو لم يكن ذلك الفرْد صاحب عبقريّة نادرة؟! ألم يقل عنه الآمدي: "فأحبَّ أبو تمام أن يخرج عن عادات بني آدم ويكون أُمَّةً وحدَه"[1]؟! إنّها صورة الشَّاعِر/الأُمَّة!! صورة مغْرِية محيِّرة: فعن هذا الشاعر قال أحد الفلاسفة "رأيتُ فيه من الحِدَّة والذَّكاء والفطنة مع لطافة الحِسّ وجودة الخاطر ما علمتُ به أنَّ النَّفْس الرُّوحَانِيَّة تأكل جسمَه كما يأكل السَّيْفُ المهنَّدُ غِمْدَه"[2]. إنّه وحدَه "أُمَّةٌ" وهو وحدَه "جِنْسٌ"[3]. ولا يتأخَّر الآمدي في إطار رسم صورة الشّاعر الشّاذّ عن وصف اللفظ والمعنى في شعره بالحُمْق:

الموصوف بالحمق	المثال	تعليق الآمدي	الإحالة
المعنى	أمَـرَ التَّجلُّـدَ بالتَّلَـدُّدِ حُرْقَةٌ أمرتْ جُمُودَ دُمُوعِه بسُجُومِ (الكامل)	"وأمّا أن تجعله متلدِّدا فإنّ هذا من أحمق المعاني وأولاها بالاستحالة"	الموازنة/ 02 ص 44 ـ 45
اللفظ	ملْطُومَةٌ بالوَرْدِ أُطْلِقَ طرْفُها في الخَلْقِ فهو مع المَنُونِ مُحَكَّمُ (الكامل)	"إنّ هذا لأحمق ما يكون من اللفظ"	نفسه ص 93 ـ 94

(1) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 213

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 02 ص 16

(3) يقول أبو تمام (المنسرح):

هـذَّبَ فـي جنسِه ونـالَ المَـدَى بنفْسِـه فهـو وحـدَه جِنْـسُ

راجع: ديوان أبي تمام ج 02 ص 226

يُرجع الآمدي حُمق المعنى في بيت أبي تمام إلى أمريْن أساسيَّيْن هما نسبة التَّلدُّد إلى التَّجلُّد وجعل الحُرْقة آمرة. فتشخيص التجلّد والحرقة على هذا النحو مخالف للحقيقة والعادة:

* مخالفة الحقيقة: وتتجلّى في عدم مراعاة الشاعر للعلاقة المنطقيّة بين المعاني فالحُرقة إذا ما انضاف إليها التَّحيُّر[1] والتَّوجُّع والتَّحزُّن[2] زال التجلّد ضرورةً[3]. ومن ثَم لا معنى لصبْرٍ يتلدَّد لأن الصَّبر إذا احترقه التحيّر والتوجّع زال وتلاشَى.

* مخالفة العادة: وتتّصل بالتشخيص غير المألوف للحُرْقة إذ أظهرها الشّاعر (آمِرَة) وهي في العادة باعِثة على التَّلدُّد باعتبارها سبباً مباشراً فيه: "وإنّما العادة في مثل هذا أن تكون باعثةً أو جالبةً أو نحو هذا"[4].

إنّ حمق المعنى هو الخروج عن الحقيقة والعادة. وهو ناتج عن وضع اللفظ ـ ومن ثَمّ المعنى ـ في غير موضعه. مما أخلّ بقاعدة التّناسب. لذلك علّق الآمدي على تصوير أبي تمام الحرقة في صورة الشّخص الآمِر قائلاً "فأمّا الأمر فليس هذا موضعه"[5]. أمّا حمق اللفظ، من خلال البيت الثاني، فيرجع حسب الآمدي إلى وصف الشّاعر حُمْرة الخدّ بـ"ملْطومة بالوَرْد" منكِراً عليه لفظ (ملْطومة) معتبرا إيّاه من أحمق ما يكون: "فلِمَ لم يقل: مصفوعة بالقار ويريد سواد شَعْرها ومخبوطة بالشحم يريد امتلاءً لجسمها ومضروبة بالقُطن يريد بياضَها؟"[6]. لذلك نعت صاحب الموازنة هذا الضَّرب من اللفظ -بالإضافة إلى الحُمق- بالسُّخْف والوَسَخ: "إنّ هذا لأحمق ما يكون من اللفظ وأسْخَفه وأوْسَخه"[7]. إنّ قول أبي تمام (ملْطومة بالورد) يتشكّل من موصوف هو (الخدُّ الأحْمر) وصفة تتشكّل بدورها من مكوِّنَيْن (اللَّطْم) و(الوَرْد): فالمكوِّن الأوّل للصِّفة وهو (اللَّطْم) لا يبدو ملائما للموصوف لأنّ في استعمال (اللَّطم) أو (الصَّفع) أو (الخَبْط) إخلالا بمقام القول وتقويضا لقاعدة التّناسب الحاضنة لكل علاقة نموذجيّة عند العرب بين اللفظ

---

(1) راجع عن معنى (التلدّد) لسان العرب ج 12 ص 263
(2) المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة ص 445
(3) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 45: "و الحُرقة التي يكون معها التلدُّد تُسْقط التجلُّدَ البتة وتذهب به"
(4) نفسه
(5) نفسه
(6) نفسه ص 94
(7) نفسه

والمعنى. لكنّنا نلاحظ أنّ الآمدي حريص على توجيه معنى (ملْطومة) إلى معنى (مصْفوعة) في حين أنّ اللَّطْم لا يعني فقط "الضَّرْب على الوجه بباطن الرَّاحَة"[1] بل يعني أيضاً "إيضَاح الحُمْرَة"[2]. فالمرأة الملْطومة بالورْد هي الواضحةُ حُمْرَةِ الخَدِّ مثلما أنّ اللَّطِيم مِن الخَيْل هو الّذي سالتْ غُرَّتُه مِنْ أَحَدِ شِقَّيْ وَجْهِه[3]. لذلك لا نظنّ أن أبا تمام وجَّه المعنى إلى اللَّطْم بمعنى الصَّفْع بل أراد وضوح الحُمْرة. ومن ثَم يقوم التّناسب كأجلى ما يكون بين اللَّطم والوضوح من جهة والخدّ والورد من جهة أخرى فيتكامل مكوِّنا الصفة ليتطابقا مع الموصوف.

إن حمق اللفظ والمعنى حسب الآمدي يعني ضعف الأرضيّة العقليّة التي ينهض عليها المقال الشّعري من خلال الخروج عن الحقيقة والعادة والشذوذ عن المقام ممّا يجعل كلام أبي تمام أقرب إلى "التَّخليط والوسوسة". ألا يشكِّل وصف اللفظ والمعنى بالحمق ـ وهو ضدّ العَقل[4] ـ صدًى لوصف الشّاعر بالجنون؟ لقد تحدَّث الآمدي ـ في إطار التعليق على شطر بيت للأعشى جانس بين ألفاظه[5] ـ عن "جنون الشّعراء": "وهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء، وقرأ هذه القصيدة على أبي الحسن علي بن سليمان النحوي قارىء، فلما بلغ إلى هذا البيت قال أبو الحسن: صُرِعَ والله الرَّجُلُ"[6]. فالممارسة الشعرية العاقلة المتَّزنة تقضي بعدم الإسراف في البديع. ولم يخرج صاحب الموازنة في ذلك عمّا قرره ابن المعتز: "وهذا إنما جاء من هؤلاء مقلَّلا نادرا لأنّك لو اجتهدت أن ترى لواحد منهم حرفا واحدا ما وجدته، والطائي استفرغ وسعه في هذا الباب وجدّ في طلبه واستكثر منه وجعله غرضه فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه وصوابه أقلّ من خطائه"[7]. إنّ شاعرا كأبي تمام يحس بتميّزه عن الأوائل والمتأخِّرين ويشعر بأنّه وحدَه "أُمَّةٌ" على حدّ تعبير الآمدي فيجرؤ على أن تكون ألفاظه ومعانيه "حمقاء" غير مكترث في صياغتها لسلطان العقل وقيد المنطق، يبلغ حتما مرتبة الجنون

---

(1) ابن منظور. لسان العرب ج 12 ص 284
(2) نفسه
(3) نفسه
(4) نفسه ج 03 ص 329
(5) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 252: " شَاوٍ شَلولُ مِشَلُّ شُلشُلُ شَوِلُ "
(6) نفسه
(7) نفسه ص 253

بمعنى الإعْجاب: "جُنَّ أي أُعْجِب بنفسه حتى يصير كالمجنون من شِدَّة إعجابه (. . .) وفي الحديث اللَّهم إني أعوذ بك من جنون العمل أي من الإعجاب به"[1]. لذلك يصبح عشق الاستعارة ـ ومن ثَم البديع ـ لدى الطائي ضرباً من الجنون الذي يصرّ عليه صاحبه: "وقوله (الوافر):

وَمَا فِي الأَرْضِ أَنْصَحُ لِلْمَعَالِي إِذَا دُوجِيـنَ مِـنْ جُـودٍ مُطَـاعِ

فيا ويحه بلغ به عشق الاستعارة إلى نصح المعالي ومداجاتها، سَوْأَةً له. وقد غضب ديك الجنّ على الدهر وذكر أنه لا ينصحه، ولست أدري أيهما تبع صاحبه **في هذا الجنون المحض**"[2]. ويريد أبو تمام أن يعبِّر عن علوّ قَدْر المأمون فيقول (الكامل):

مَـنْ لاَ يُحِيطُ الـواصِفُـونَ بقَـدْرِه حتَّـى يقُـولُـوا قَـدْرُه إلْهَـامُ[3]

ويعلّق الآمدي: "و قوله "حتّى يقولوا قَدْره إلهامُ" من جنونه لأن الإلهام هو ما يُلقيه الله عز وجلّ في قلب الإنسان حتى يعرفَه بغير تعرّف ويعْلَمَه من غير تعلّم (. . .) فأراد أن ينْحو بقدر المأمون هذا النحو فأخرجه بهذه العبارة المستكْرَهة، يريد أن قدره لا يُعرف إلا بالإلهام من الله جلّ جلاله"[4]. فالعبارة مستكرَهة في نظر الآمدي لأن اللفظ لا يمكّن المتقبِّل من فهم المعنى وهو: بلوغ قدر الممدوح محلاًّ رفيعاً حتى أصبح لا يُعْرف إلا بالإلهام. فالمراد بالاستكراه في العبارة هو اختزالها إلى حدِّ الإخلال. فاللفظ إذا كثر فيه الحذْف أفضى ذلك إلى إشْكال المعنى[5] كما يمكن أن يكون الاستكراه ناتجا عن قلق اللفظ في موضعه أو عن قلقه في صلته بغيره مما سيأتي تفصيل القول فيه ضمن قضية

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 02 ص 389
(2) الامدي: الموازنة ج 03 ص 113
(3) نفسه ج 02 ص 349
(4) نفسه
(5) نفسه ج 01 ص 169: "ومن خطائه قوله (=الطائي) (البسيط):

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرَعًا مِنْ رَاحَتَيْكَ دَرَى ما الصَّابُ والعَسَلُ

لفظ هذا البيت مبنيّ على فساد لكثرة ما فيه من الحذف فكأنه أراد بقوله: "يدى لمن شاء رهنٌ" أي: أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان من لم يذق جرعا من راحتيك درى ما الصاب والعسل، ومثل هذا لا يسوغ لأنه حذف "إن" التي تدخل للشرط ولا يجوز حذفها لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف "من" وهي الاسم الذي صلته "لم يذق" **فاختلّ البيت وأشكل معناه**" ثم ذكر الآمدي نماذج من الحذف والاختصار المحمودَيْن قرآنا وشعرا (ص 169-170)

التَّأليف. لقد وقف الآمدي عند ابتداءٍ لأبي تمام اعتبره رديئاً لأنه مستكْرَه اللّفظ مُشْكِل المعنى وهو قوله (الطويل):

هُـنَّ عَـوادِي يُـوسُـفٍ وصَـوَاحِبُـهْ فَعَزْمًا فَقِدْمًا أدْرَكَ النَّأْيَ طَالِبُه[1]

فقد بدأ الشاعر بضمير يعود على النِّساء ولم يجر ذكر سابق لهنّ. والإضمار لا يكون إلا بعد الإظهار كما أن (عَوَادِي) تحتاج لفظة أخرى هي (عن) لأن (عدتْه عن) بمعنى (صرفتْه عن)[2] فلو قال (فواتن) أو (شواغف) لاكتفت اللفظة بنفسها يضاف إلى ذلك تنوين (يوسف) لذلك قال الآمدي: "فجاء بثلاثة ألفاظ متوالية كلّها رديئة في موضعها"[3]، كما يتجلّى الاستكراه في عجز البيت إذ يبدو التنافر قوياً بين أجزائه، لذلك يقترح الآمدي بديلاً أوضح معنى للعجز هو (فلاَ يَعْدُوَنَّكَ مطلبٌ أنتَ طالِبُهْ) أو (فلا يَعْدُونَّك العَزْم فيما تُطالِبُهْ)[4]. إنّ ما اعتبره الآمدي استكراها وتعسّفاً في اللفظ قد يعدّه شاعر مسكون بالإغراب مجنون مُعْجَب بمذهبه في القول كأبي تمام دربا مفضيا إلى إخفاء المعنى. فالقارىء الفَهِمُ بإمكانه الاهتداء بيُسر إلى أنّ المراد بـ(هنّ) النّساء وإلى أنّ المقصود بقوله (عوادي يوسف) عواديه عن التّقوى. أمّا تنوين الممنوع من التنوين كـ(يوسف) فممّا يأتيه الفحول من الشعراء نزولا عند مقتضى الوزن ضمن ما وسموه بالضّرورات. كما يمكن أن يكون اقتضاب العجز على ذلك النحو من التّعقيد صرفا للخطاب نحو دلالة ذاتيّة: Autotélique بدل دلالة مرجعيّة: Référentielle[5] ممّا

(1) نفسه ج 02 ص 17

(2) المرزوقي: شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة ص 414

(3) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 18

(4) نفسه

(5) نشير هنا إلى مصطلح Autotélisme الذي يميز الوظيفة الشعرية للكلام: La fonction poétique في إطار الوظائف الستّ التي ضبطها Roman Jakobson وهي: الوظيفة التعبيرية (أو العاطفية) Fonction expressive (ou émotive) والوظيفة التأثيرية Fonction impressive (ou conative) والوظيفة المرجعية (ذات الدلالة الواحدة) Fonction référentielle (ou dénotative) والوظيفة الاتصالية (أو التواصلية) Fonction phatique (ou de contact) والوظيفة الما وراء لغوية: Fonction métalinguistique والوظيفة الشعرية Fonction poétique راجع في ذلك:

* Gérard Dessons: Introduction à la poétique p: 237

* R. Jakobson : Essais de linguistique générale P. 214 → P 220

* محمد عجينة: الشعر والمرجع ص 394

إنّ المقصود بـ Autotélisme إحالة الكلام على ذاته وقد تجلّى ذلك مثلا من خلال لعب الشاعر بالكلمات أو من خلال الإسراف في التجنيس Les Calembours مع وضعنا في الاعتبار لما دعاه جاكبسون =

يشكِّل السبيل الأقوم إلى إخفاء المعنى لحثِّ القارىء على استخراجه من مكمنه، أما إذا كان القارىء مثل أبي سعيد الضرير وأبي العميثل مِن الذين ينتظرون شعراً غير مفارق للعمود فإنه سيُلْقَى بالعيب على صاحب هذا الطِّراز من الإبداع المستفِزّ لعقل المتقبِّل: "وقد عاب أبا تمام بهذا البيت أبو سعيد الضرير وأبو العميثل الأعرابي، وكانا على خزانة الأدب لعبد الله بن طاهر بخراسان وكان الشاعر إذا قصده عرض عليهما شعره فإن كان جيّدا عرضاه عليه أو دعي به فأنشده. وإن كان رديئا نبذاه، ودفع إلى صاحبه البرّ على غير الشعر فلما قدم أبو تمام على عبد الله قصدهما ودفع القصيدة إليهما فضمّاها إلى أشعار الناس. فلمّا تصفّحا الأشعار مرّت هذه القصيدة على أيديهما. فلمّا وقفا على هذا الابتداء طرحاها مع الشِّعر المنبوذ. فأبطأ خبرها على أبي تمام فكتب إلى أبي العميثل أبياتا يعاتبه فيها (. . .) ثم لقيهما فقالا له: لِمَ لا تقول ما يُفهم؟ فقال: ولِمَ لا تفهمان ما يُقال؟ فاستُحْسن هذا الجواب من أبي تمام. **والرجلان ما عابا إلا معيباً وما أنكرا إلا منكراً. وكانا من أعلم الناس بالشِّعر وبكلام العرب**"(1). فطبيعيّ أن يكون الآمدي في صفّ النّاقديْن اللّذيْن ردّا شعر أبي تمام لأنّه تجمعه وإياهما مقاييس نقدية واحدة محكومة بمنطلق واحد هو عمود الشعر، لذلك كان شعرُ الطائي لديهم في صورة "المُنْكَر الإبداعيّ" الذي يفتقر اللفظُ فيه إلى الفصاحة بالإضافة إلى المعنى الخفِيّ المكنون مما لا يخرج إلا بالنّظر والمدارسة. لذلك لم يفت الآمدي في تضاعيف موازنته الإلحاح على أنّ أقرب شعر إلى نفسه هو الأوضح والأشْرح:

* "عجُز هذا البيت حسَن جدّا وبيت النّمري أحبّ إلي لأنَّ معناه أشْرَح" (الموازنة/ 1 ص 59).

= "الجانب القابل للتّحسّس" :Le côté palpable . فعوض أن يقع إضفاء التجريد على العلامات اللغوية في إنتاج معنى ما أو تحديد سياق بعينه فإنه يقع إضفاء الحِسّ على المفردات فتصبح هي عالما في ذاته. (G.Dessons: Introduction à la poétique p: 238) فالوظيفة الشعرية تتجلى في أن الكلمة يقع الإحساس بها في ذاتها وليس باعتبارها اسما نائبا عن مسمًّى أو موطنا لانفجار الشعور:

«Le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion (...), les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur»

راجع: R.Jakobson : "Qu'est ce que la poésie?" In : Huit questions de poétique. p: 46

(1) الآمدي: الموازنة 02 ص 18-19

* "فقصَّر في العبارة والشَّرْح" (نفسه ص 65)

* "فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد" (نفسه ص 74)

* "والّذي شرح هذيْن المعنييْن أتمَّ الشَّرح وأبرَّ في الوصف على كُلِّ مُحْسِن تميم ابن أبيّ بن مقبل في قوله يصف مشي النساء (البيت) (. . .) وهذا لا شيء أوضح منه" (نفسه ص 355)

* "في أجود لفظ واضح سيَّال" (نفسه 2/ص 20)

* "وقال أبو حية النميري في هذا المعنى وجاء به أكْشَف وأبْيَن وأحسن مما جاء به الأعشى: (البيتين)" (نفسه ص 125)

* ". . . ولم يوضّح المعنى ويلخِّصْه" (نفسه ص 156)

* ". . . إلاّ أنه كشف المعني وأحسن العبارة عنه فصار أوْلى به" (نفسه 3/ص 227)

إنّ المعنى المشروح الواضح المكشوف في لفظ سَهْل مُبين مما عدمه الآمدي ومَن لفّ لفّه من النقاد المحافظين في شعر أبي تمام الذي احتفى بالصنعة اللفظية وتعمّد الإسراف فيها حرصا منه على الاسْم/اللفظ وضروب تشكُّله أكثر من حرصه على المسمَّى/المعنى ومدى الإبانة عنه. لذلك فلا قيمة لدى الطائي لمقياس النُّدْرَة في استعمال البديع. بل إن تجديده مرتبط بالإسراف في تلك الفنون: فعن إسرافه في الاستعارة قال الآمدي: "وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرّقة في أشعار القدماء كما عرَّفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها وأحبّ الإبداع وأغرق في إيراد أمثالها واحتطب واستكثر منها"[1]. كما تحدّث الآمدي عن "مذهب" أبي تمام في "عشق الطّباق الذي لا بد له من أن يأتي به وإن حصل المعنى معه ضعيفا ركيكا وربما كان محالا"[2] كما ذكر عشقه للتّجنيس: "وما أفسد شعره وأحال أكثر معانيه وخبَّله غير عشقه للطباق والتجنيس"[3]. ولم يقتصر الإسراف على فنون البديع بل امتدّ ليشمل اللفظ الغريب أو الكلام الوحشيّ: "فإنّ أبا تمام كان لعمري يتتبّعه ويتطلّبه

(1) نفسه ج 01 ص 240 وذكر أمثلة من بعيد الاستعارات لذي الرّمة وتأبط شرا والهذلي (ص 240-241-242)

(2) نفسه ج 02 ص 285

(3) نفسه ج 03 ص 395

ويتعمّد إدخاله في شعره"[1]. فالألفاظ الغريبة عند الآمدي "لا يستعملها شاعر متقدِّم إلا أن يأتي في جملة شعره منها اللفظة واللفظتان وهي في شعر أبى تمام كثيرة فاشية (. . .) وأكثر ما ترى هذه الألفاظ الوحشيّة في أراجيز الأعراب (. . .) وإذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القحّ الذي لا يتعمّل ولا يطلبه وإنما يأتي به على عادته وطبعه فهو من المحدث ـ الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه الذي تجري عادته به ـ أحرى أن يستهجن ولهذا أنكر الناس على رؤبة استعماله الغريب الوحشي وذلك لتأخّره وقُرْب عهده حتى زهد كثير من الرُّواة في رواية شعره إلا أصحاب اللّغة والغريب"[2]. يشكِّل الإكثار من اللّفظ الوحشي مسلكاً آخر من مسالك الإغراب الفني الذي توخاه أبو تمام. فالصنعة الشعرية لم تعد محض تنقيح وتعهّد وتحكيك للقول حرصاً على الاستواء من أجل إرضاء العلماء، بل أصبحت مع أبى تمام اختيارا فنيا يتعمّده الشاعر لاستفزاز أولئك العلماء بحَمْلِهم على أن "يَفْهَمُوا ما يُقَال" عوض "أنْ يُقَال لهم ما يُفهمُ". إنّ الإكثار من البديع والإسراف في الغريب ممّا يجعل النص الشعري لدى أبى تمام منغلِقاً على نفسه مُحِيلاً على ذاته أكثر مما هو منفتح على ما قالته العرب وأكثر مما هو محيل على المراجع والحقائق والأشياء لأن صاحبه مأخوذ بالبدعة وبالخروج عن العمود والحياد عن كل سُنّة. يقول (المديد):

لِـــي فِـــي تَـــرْكِيبِـــه بِـــدَعٌ   شَغَلَـــتْ قلْبِـــي عَـــنِ السُّنَـــنِ[3]

فالشعر بالنسبة إليه ليس عالَماً أليفاً. إنه "عالَم غريب من المعاني"الغرائب العجائب"[4]. لذلك فهو يفاجىء الآمدي وأمثاله لأنّه يهدم الصُّوَر التي استقرت في أذهانهم بتأثير العادة والوراثة[5] ويستفزّ حسّهم ويرجع بهم إلى التأمّل في علاقة الأسماء بالمسمَّيات[6].

سواء وقع توظيف شعر أبى تمام لربح معركة التَّأْصيل من خلال الانتصار للبحتري

---

(1) نفسه ج 01 ص 264

(2) نفسه ص 268

(3) أبو تمام: الديوان ج 04 ص 327

(4) أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص 44

(5) نفسه

(6) حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبى تمام ص 37

أم وقع توظيف شعر أبى تمام لربح معركة الحداثة من خلال الانتصار لأبى تمام[1] فإنّ الأكيد أنّ أبا تمام استطاع أن يخرج عن العمود في اتجاهات ثلاثة بارزة: زعزعة مقولة المقدار وزعزعة وظيفة الفهم والإفهام وزعزعة سلطان الحقيقة والعادة.

1) زعزعة مقولة المقدار: اشترط ابن المعتز سيراً على هدي الجاحظ عدم خروج الشاعر عن المقدار في البديع. وأكّد أن العرب تستحسن منه ما يأتي نادراً لا ينفر منه الطبع، لكنّ الطائي أسرف في طلب البديع وتجاوز المقدار مما جعل الآمدي يتحدث عن غرامه به وعشقه له حتى إنه يلتفت أحيانا إلى اللّون البديعي ولو كان ذلك على حساب المعنى " "وسُؤْدُدٌ لَدْن" فإنها لفظة قبيحة في هذا الموضع، وإنما أراد الطِّباق"[2] ممّا يؤكد احتفاء ظاهراً بالصنعة وتكلّفاً للبحث عن اللفظ المناسب لسواه. فالشاعر لم يعد يكترث للتّناسب على الصّعيد العمودي أي بين الدّالّ والمدلول وإنما بات يكترث للتّناسب على الصعيد الأفقي أي بين الدّالّ والدّالّ تجانسا أو تطابقا. إن الإسراف في البديع يندرج ضمن تنويع البنية الشعرية وخلق مسالك متعدِّدة لأداء المعاني مما يدخل في خصائص الشعر المصنوع La poésie préparée ويخرج في الآن نفسه عن الشِّعر المطبوع La poésie spontanée الذي يواتي فيه الطبعُ صاحبَه فتنثال الألفاظ عليه انثيالاً. إنّ في الخروج عن المقدار سواء من خلال حشد الألوان البديعية أو من خلال تتبّع الغريب خروجاً عن الطبع ومفارقة له: "فكيف إذا تتبّع الشاعر ما لا طائل فيه: من لفظة شنيعة لمتقدِّم أو معنى وحشيّ فجعله إماما واستكثر من أشباهه ووشّح شعره بنظائره؟"[3].

2) زعزعة وظيفة الفهم الإفهام: إنّ أبا تمام إذ يُسْأَل (لِمَ لا تقول ما يُفهم؟) فيجيب (ولِمَ لا تفهم ما يُقال) فإنّما يلفت الانتباه إلى أنه غير حريص في شعره على التَّبْيين لأنّه لا يريد لمعانيه أن تنكشف من مثاني ألفاظه. ومن ثَم يعمد إلى التدقيق والتعْمية وذلك بالنزوع بشعره إلى الفلسفة. فيعجب الكنديّ الفيلسوف بشعره ويسخط الآمدي الناقد المحافظ على ذلك الشعر كما لا يتأخّر أبو تمام في الإطار نفسه عن معالجة المعنى في ضوء بعض مسائل علم الكلام الشائكة فيتحوّل المعنى إلى قضية مستعصية

(1) توفيق الزيدي: عمود الشعر ص 17
(2) الامدي: الموازنة ج 03 ص 460
(3) نفسه ج 01 ص 227-228

على الحلّ. والقصد من ذلك هو الإغراب لحمل القارىء على تدبّر المعاني وفكّ تركيبتها. إنّ الشّعر لم يعد لدى الطائي قائماً على إفهام المتقبّل بل صار قائماً على بث الحيرة فيه وحمله على التفكير. فليس بالضرورة أن يكون الشاعر بليغاً ليكون شاعراً. إنّ أبا تمام ينزع عنه رداء البليغ الحريص على البيان والتّبيين ومِن ثَم يزعزع مقولة "أحْسن الشعر أبلغه" معتبراً أن مدينة الشعر هي غير مدينة البلاغة. إنّه الخروج السّافر عن اتجاه الكُتّاب والأعْراب والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة[1] فلا مجال للسّهولة ولا مجال للشعر الذي "يُستحسَن إذا فُهم"[2]. فما يُستحسَن لدى الطائي هو ما أشْكَلَ فهمُه وحيَّر قارئَه وأدهشه بالبِدَع والغرائب. إنّها الثورة على الرؤية البيانيّة التي تتحكَّم في نظريّة الخطاب عند العرب. وبذلك تتحوَّل عملية الفهم في خطاب الشعر، مع أبي تمام، إلى قضيّة إنْ لم نقل إلى فلسفة Philosophie de la compréhension بالتعبير الهيرمينوطيقي المعاصر. فالجماليّة مع الطائي لم تعد موصولة بالمفهوم Le compréhensible وإنّما باتت موصولة بالغامض L'ambigu. ويجسّم كل هذا تحوّلاً خطيراً في الحساسيّة الشعريّة والذهنيّة العربيّة.

3) زعزعة سلطان الحقيقة والعادة: سبق أن رأينا أنّ مذهب العرب الممثِّل لعمود الشّعر هو "أنْ يصفوا الشيء على ما هو وعلى ما شوهد من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع وربما ورد هذا الوجه على ألسنتهم أحسن من كل معنى بديع مستغرب"[3]. فالحقيقة إذن هي "الشَّيْء على ما هو" أي "الشَّيء الثَّابت قطعاً ويقيناً"[4]. أمّا العادة فهي ما وقع الاعتياد على الكلام به، ومن ثَمّ تصبح العادة حقيقة باعتبار أنّ الحقيقة هي "ما اصطلح الناس على التَّخاطب به"[5]. وقد كان أبو تمام حريصا على مخالفة الحقيقة وخرْق العادة لأنّه جعل للكلمات الشعرية نظامها المرجعيّ الخاصّ بها[6] الكامن في النّص. لذلك فهو لا يكترث "للشَّيء على ما هو" في العالَم الخارجيّ قدر اكتراثه لذلك الشَّيء على ما هو

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 10
(2) نفسه ج 03 ص 600
(3) نفسه ج 01 ص 392
(4) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 90
(5) نفسه
(6) للنص الشعري، عند ريفاتير، نظامه المرجعيّ الخاص راجع:
M. Riffaterre: la production du texte p: 36

في عالَم النص: L'univers du texte . إنّ للنص الشعري عند الطائي كَوْنَه الخاصّ الّذي يضمن له حدًّا من الاكتفاء: L'autonomie [1]. وهو اكتفاء لا يعني الانفصال عمّا يحف بالحدث الشعري من مؤثِّرات، وإنّما يعني أنّ للشعر وظيفة جماليّة لا تتحقّق بوصف الحقائق أو مقاربتها أو التعويل على أجناس الكلام الأخرى في طُرُق تسميتها للأشياء والظّواهر. إنّ الناقد المحافظ يريد من أبي تمام محاكاة مسالك التّعبير الشهيرة عند العرب ونظام الأشياء على ما هي عليه. أمّا أن يبادر الشاعر إلى مراجعة علاقة الأسماء بمسمَّياتها والخروج عن نظام الأشياء لتوليد علاقات جديدة بين الألفاظ والمعاني وإنشاء تصوّر مغاير للأشياء كما هي في الواقع فذاك يعتبر مروقا منه وبدعة. إنّ تسليط ثقافة العمود على الإبداع الشعري يعني مطالبة الشاعر بالسَّير وفق ما هو سائد من تسْميات قائمة ومن ثَمّ تظهر كل المسمَّيات أي المعاني ثابتة لا تتغيّر. لذلك قالوا إن المحدث من الشعراء سُبق إلى كلّ معنى بديع[2] أمّا إذا صنع ذلك المحدث تسمية جديدة ببعث مسمًّى غير مألوف فإنه وقتئذ يصبح خارجا عن "كلام العرب" إذ ليس له وهو الشاعر المتأخِّر أن يراجع صلة الألفاظ بالمعاني وينوِّعها. بالرغم من أنه بإمكان الشاعر، أيّ شاعر، أنْ "يبدع العالَم على النّحو الذي أبدعت به اللغة العالَم عندما سمَّت أشياءه وظواهره وأنشأت بينها ضروب العلاقات المضارعة لعلاقاتها في الوجود"[3]. فأبو تمام عندما يجعل يديْ المرثي هي "بُنَى العُلَى" بدل أن يجعلهما تبْنيان العُلى[4] فإنّه يكسر العادة لذلك قال الآمدي: "جعل يديْه أَبْنِيَة العُلى، وإنما كان يجب أن يجعل يديه تبنيان العُلى، على ما جرت به عادات الشعراء في مثل هذا، غير أنه أراد المبالغة فجعل يديْه أنفسَهما

---

(1) R. Jakobson: qu'est ce que la poésiec p: 45.

ويستعمل جاكبسون مصطلح Autonomie في إطار إلحاحه على صلة النص الشعري بالمؤثرات الخارجية دحضا للرؤية القائلة بأن الشكلانيّين الروس ذهبوا باتجاه الاهتمام بالنص وبنيته على حساب العوامل الخارجية الفاعلة في كل إبداع:

«... car la sphère de l'art et son rapport aux autres secteurs de la structure sociale se modifient sans cesse dialectiquement. Ce que nous soulignons ce n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique»

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 46-47

(3) حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام ص 87-88

(4) الآمدي: الموازنة ج 03 ص 509: قوله (الطويل):

فَتًى جَاءَهُ مِقْدَارُه وبُنَى العُلَى   يَدَاهُ وعَشْرُ المَكْرُمَاتِ أَنَامِلُهْ .

وراجع البيت في الديوان ج 04 ص 109 برواية أخرى.

أبْنِيَةَ العُلَى، وهذا من شدّة تقعُّره"[1]. إنّ أبا تمام بذلك العدول راجع علاقة الاسم بالمسمَّى معتبرا اليديْن "بُنَى العُلى" بدل اعتبارهما تبنيان العُلى. بذلك يصل إلى مسمًّى جديد هو أنّ العُلى قامت على يديْ الفقيد وليس بيديْه فقط وهو معنى لطيف رفع الشاعر من خلاله المرثيّ إلى محلّ سنيّ. ومع ذلك وصفه الآمدي بالتقعّر الشّديد. فقد كان بإمكان أبى تمام أن يخلع على المعنى مألوف اللّفظ لكنه أعرض عن الألفة إلى الإغراب توقا إلى افتراع المعاني الأبكار[2] مقيماً عالَمه الشعري على أنقاض السائد المألوف من الصُّور التي ظلّت أسيرة للحقيقة والعادة: "... ولكن العالَم الشعري في ديوان أبى تمام حافل بالإبداعات التي تفترع السبل افتراعاً لصياغة خفايا من العالم وإمكانات أوصله إليها طويل التفكّر في صلات الأسماء بالمسمَّيات وعلاقة الأسماء بالأسماء ومكّنه منها الاستسلام إلى تجاوب اللفظ مع اللفظ تبعا لتجاوب الأشياء مع الأشياء في الوجود وفي حميم اتصالها بالذات الشَّاعرة"[3].

لا مراء في أنّ البحث في الشعر المفارِق للعمود من خلال نموذج أبى تمام قد استقطب جل عناية الآمدي في كتابه الضَّخم الموازنة بأجزائه الثلاثة. بل إنّنا نزعم أنّ نظرية الشعر عند العرب تشكَّلت أصولُها من صورة أبى تمام المتجاوِز للعمود أكثر ممّا تشكّلت من صورة البحتري القائم بالعمود. إنّ صورة أبى تمام الخارج عن السّنّة هي التي لمّعت صورة البحتري الملتزِم بالسّنّة. ففي إطار هذا التوجّه في قراءة شعريْ الطائيّيْن وقع توظيف صورة البحتري للدّفاع عن نموذج اللفظ والمعنى في الشّعر. ومن ثَم عن نظرية الشعر العربية مثلما وقع توظيف صورة أبى تمام لإدانة الخروج عن ذلك النموذج ومن ثَم عن تلك النظرية. إنّ مسلكيْ التوظيف ساهما معا في بلورة النظرية الشعرية سواء بصفة مباشرة من خلال إبراز أركان العمود أم بصفة غير مباشرة وذلك بإقصاء شعر أبى تمام عن

(1) الآمدي الموازنة ج 03 ص 509

(2) عبدالحميد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصور العربي. الدار البيضاء/ المغرب دار توبقال للنشر ط 1 1999 فصل "قضيّة اللفظ والمعنى" من ص 55 إلى ص 57: انصرف الباحث إلى تحليل القضية ضمن مفهوم الفحولة من خلال وصف العرب للفظ بالذكورة والمعنى بالأنوثة. ولكن ذلك يبقى في نظرنا مجرد فرضيّة في حاجة إلى الإثبات، وهي في تقديرنا فرضية مهزوزة لا يحسن قيام التحليل على أساسها لأننا نصادف من العرب من يصف المعنى بالفحولة: "و هذا هو اللفظ الجزْل والمعنى الفحْل" (الآمدي: الموازنة ج 03 ص 376).

(3) حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام ص 91-92

تلك الأركان باعتباره ينهض على نمط من اللفظ والمعنى غريب عن تصوّر العرب للشعر على نحو ما بيّـنّا آنفاً. صحيح أنَّ لكلٍّ من أبى تمام والبحتري طرازاً في القول يختلف عن الآخر لكن ذلك لا يعني أنْ لا جامع بينهما. إن ذلك الجامع هو الذي اختفى تحت وطأة التّوظيف لقضية اللفظ والمعنى. فمثلما غابت صورة البحتري الصَّانع غابت كذلك صورة أبى تمام المطبوع: "وما رأيت شيئا مما عِيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله إلا أنه في شعر أبى تمام كثير وفي شعر البحتري قليل"[1]. فالبحتري بخروجه عن طريقته المعروفة التي يقوم فيها بالعمود يصبح "غالطاً"[2]. فينشىء "رديء" المعاني[3] أمّا أبو تمام فيبدو شعره الذي يرجع فيه إلى جادَّة العمود "من أبعد قول من التكلّف والتعسّف وأشبهه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة"[4]. فله قصائد "يرضاها أضداده لترْكه التصنّع فيها بطلب الطّباق والتّجنيس والاستعارات"[5]. لأنه "برّز في هذه القصائد وأحسن وأجاد لفظا ومعنى وسبكا، حتى كأنّها من بحر غير بحره ومن معدن سوى معدنه"[6].

نخْلص ممّا تقدّم إلى أنّ أثر اللفظ والمعنى في تشكيل أركان العمود ومن ثَم في تأصيل نظرية الشعر تجلّى من خلال إخصاب المفاهيم التي زرعها العلماء بالشعر في ثنايا نقدهم التطبيقي ورسّخها الجاحظ في تربة نظريّة خصبة وعالجها مَن أتى بعد الجاحظ معالجة نظريّة متخصِّصة لا سيّما مع ابن المعتز وابن طباطبا والآمدي. وتتلخَّص تلك المفاهيم في سهولة اللفظ ووضوح المعنى شريطة تحقّق الجماليّة. إنّ ذيْنك السّهولة والوضوح يختصران ركنيْ نظريّة الشعر عند العرب ويحملان ضمنيا الوجه المخالف لتلك النظرية وهو صعوبة اللفظ إلى حد التعقيد والاستكراه وغموض المعنى إلى حد الإبهام ضمن مسلك الإغراب الذي مثّله شعراء الصَّنعة وأبـرزهم أبو تمام. كما إنّ ما رأيناه عن

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 370
(2) نفسه ج 03 ج 414
(3) نفسه ص 244
(4) نفسه ج 01 ص 429
(5) نفسه ج 03 ص 372
(6) نفسه ص 469: لا نملك في هذا المقام إلا الإشارة إلى (قضية الشعر المحدث في ضوء المسلّمات النقدية) والتي يمكن أن تُوَطّأ برصْدٍ موضوعيّ لصورة الشاعر وشعره عن طريق تفحّص المدونة النقدية في ضوء المدونة الشعرية حتى نتفادى الحكم المتسرّع بالحداثة أو بالأصالة عل هذا الشعر أو ذاك. وهذا لا ينهض به إلا بحث مستقلّ.

تعصّب العلماء بالشعر لأهل الوبر من الشعراء الأعراب أصحاب الألفاظ النّجديّة على حد عبارة الأصمعي، تجسّم مع الجاحظ وابن قتيبة من خلال دفاعهم عن العرب ضد الشعوبيّة وذلك بقَصْر فضيلة البيان والشِّعر عليهم وتبلور مع ابن المعتز من خلال نهج التأصيل الذي توخّاه في احتواء الظاهرة البديعية، ورَسَخ مع ابن طباطبا الذي نظَّر، في إطار منهج فنّيّ، صادراً عن روح نقديّة محافظة، لأصول عمود الشِّعر المستخلَصة من كلام العرب، وتأكّد مع الآمدي الذي واصل الإلحاح على عُروبة النّظريّة الشّعريّة في جدليّة واضحة بين عروبة الكلام لفظا ومعنى وعَرَبيّة الشَّاعر:

* "وهذا والله الكلام العربيّ والمذهب الذي يبعد على غيره أن يأتي بمثله" (الموازنة 177/2).

* "فهذه هي الطّريقة العربيّة والبلاغة المتْقنة" (نفسه 351/3).

* وقد بيّنت (= القصيدة) عن فضل البحتري وعَرَبيَّتِه وطريقته التي ليست لشاعر من المتأخِّرين" (نفسه 378/3).

* "ومثل هذا الجنس من الألفاظ والمعاني لا يأتي بها إلاّ عربيّ اللفظ عربيّ المعرفة بما ينثر وينظم" (نفسه 421/3 ـ 422).

* "ومن عربيِّ شعره وفاخر كلامه الدالّ على بَدَوِيَّتِهِ وحلاوة طبْعه قوله (. . .)" (نفسه 436/3).

إنّ في الإلحاح على عَرَبيّة الشاعر وبدويّته وطبعه وعروبة كلامه لفظاً ومعنىً ردّ فعل تجاه تيار الشعراء الذين بالغوا في العناية بالصياغة وفي استعمال البديع وأغلبهم من أصل غير عربي صادرين في إبداعهم عن "روح عدائيّة تجاه عمود الشِّعر"[1]. إنّ النقاد أصحاب النزعة التّأْصيلية يُقِيمُون عمود الشعر سُدًّا أمام تيّار الهيلينيّة. فالشاعر ـ لا سيّما غير العربيّ ـ أصبح عرضة للتأثّر بالآداب اليونانية إذ بات يستمد وحْي قريحته من الأدب اليوناني إمّا بالأخذ عن الأصول اليونانيّة أو بقراءة التآليف اليونانيّة المترجَمة إلى اللغة العربيّة[2]. ففي ظلّ هذا الواقع الثقافيّ الجديد اختلط، في قول الشعر، الأصيل بالدخيل

(1) حمادي صمود: التفكير البلاغي ص 378

(2) طه حسين: مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ضمن كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص 09

وبات الشاعر البدويّ المطبوع "عُمْلة نادرة" في زمن تقهقرت فيه الفصاحة وفشا اللّحن وذهب من يقول الشعر على رسم الأوائل ولم يبق للناقد المحافظ إلا الحنين إلى الشّعراء الأعْراب الذين ذهبوا في الشِّعر كلَّ مذهب على حدّ عبارة المفضّل الضَّبيِّ[1]: "بذا تنْحسر النّصوص المنتمية إلى المدوّنة الأمّ. وكأنّ الناقد يسير وهو ينظر إلى الوراء... يمتدّ الزمن، ويبتعد ناقدنا عن "الجنّة الضائعة"... شيئاً فشيئاً تنطفىء أنوارُ مدينة الشِّعر الفحْل ولا يبقى إلا الحنين"[2]. هكذا يتمحّض العمود بما هو نواة لاتّجاه الطَّبع في الشِّعر ضمن اتّجاه أكثر شمولا هو اتّجاه أهل البلاغة والبيان العربيَّيْن للوقوف في وجه اتّجاه الصنعة في الشعر ضمن اتّجاه أكثر شمولاً هو اتّجاه الأدب والبلاغة اليونانيَّيْن. إنّ الحصار الذي ضربه الآمدي على شعر أبي تمام هو في الحقيقة حصار لشعريَّة لم يألفها العرب ولم يكن لها صدى في كلام الأوائل بل إنّها في نظرهم "مُنْكَر إبداعيّ" لأنّ كلام الأوائل لا تجسِّمه من منظور أصحاب الثّقافة العموديّة إلا طريقة البحتري. إنّ عمود الشعر لا يحيل فقط على تعارض تصوّريْن للشِّعر: عربيّ تنهض عليه نظريّة النقاد المنتمين إلى المؤسَّسة النّقدية والبلاغيّة المحافظة، وأجنبيّ (يونانيّ تحديداً) تنهض عليه نظريّة "الآخَر" اليونانيّ ممّا يتّصل بمفهوم الشعر، ووظائفه، وإنّما يحيل أيضاً على تعارض ثقافيّ اجتماعيّ حضاريّ عامّ تَجَسَّم من خلال الصِّراع بين العرب أهل الفصاحة والبيان والرّسالة وسواهم من الأمم الأخرى على اختلاف ألسنتهم وانتماءاتهم الثقافية المتعدّدة. بذا يصبح العمود من هذه الزاوية "إيديولوجياً" يرفعها الناقد العربي صاحب النزعة التأصيلية في وجه كلِّ دخيل.

إنّ موازنة الآمدي تشكّل منعطفاً بارزاً في نظريّة الشعر العربيّة جمع فيها صاحبها بين عمق التّنظير ودقّة الشّرح والتّفصيل مما يجعلنا نُقِرّ بأنّ الآمدي "ظَفَر بالنّقد الأدبي طفرة عالية"[3] إذ حصر البحث في الشعريّة النموذج من داخل النّص[4] ضمن منهج فنيّ

---

(1) القرشي: جمهرة أشعار العرب ص 81

(2) توفيق الزيدي: عمود الشعر ص 34

(3) محمد علي أبو حمدة: النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن 4 هـ. بيروت دار العربية ط 1 1969 ص 30

(4) لأننا نجد الآمدي في كتابه المؤتلف والمختلف لا يُعنى بالأشعار قدر عنايته بأصحابها مهتمّا أساسا بغير المشهورين.
راجع الآمدي: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم تحقيق =

خالص مرسّخاً من خلاله دعائم العمود انطلاقاً من "موقف رافض للجديد في الشعر"[1]. فمع صاحب الموازنة كان التشكّل النّهائيّ للعمود مصطلحاً وأركانا. لذلك اهتمّ من جاء بعده بإيجاز المفصَّل وتبويب المتناثِر وضبط المفاهيم المكوِّنة للعمود واستصفائها على درب البناء النظريّ المتماسك للنّظريّة الشّعريّة.

2/ مستوى ضَبْط أركان العَمود:

إن اللاَّحق من النُّقَّاد يبني على جهد السَّابق. فمثلما بنى الجاحظ آراءه في اللّفظ والمعنى على جهود العلماء بالشِّعر وجهود غيرهم من العرب المهتمِّين بقضايا الفهم ضمن اختصاصات مختلفة بنى النُّقَّاد الّذين جاؤوا بعد الجاحظ على أهمّ ما أنجزه من تنظير شمل اللفظ ثم المعنى ثم الأسس المتحكِّمة في علاقة اللفظ بالمعنى. فطبيعي إذن والحالة تلك أن يبني القاضي الجرجاني (392 هـ) مساهمته في التّنظير لعمود الشعر على جهود من تقدَّمه بمن فيهم الآمدي القريب منه في الزّمان، فما قاله صاحب الموازنة غيرَ منظَّم عن عيوب شعر أبى تمام راجعه القاضي الجرجاني وأعاد صياغته في شكل ستة أركان تمثِّل العمود[2]: يقول في الوساطة "وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السَّبْق فيه لمن وصف فأصاب وشبَّه فقارب وبَدَه فأغْزَر ولمن كثُرَتْ سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمودُ الشعر ونظامُ القريض"[3]. إنّ هذا الضبط الدقيق لأركان العمود هو نتيجة طبيعية لتشكّل بعيد الأمد لآراء أكثر من عالِم وناقد على امتداد فترة طويلة من الزّمن وهو ما هيّأ للناقد المتأخِّر سبيل استصفاء المفاهيم المكوِّنة للنظرية الشعرية من خلال قضية اللفظ والمعنى. فالقاضي الجرجاني يؤكِّد أنّ مجال التّفاضل هو (الجودة والحُسْن) في تنبيهٍ إلى أنّ عمود

= ف. كرنكو بيروت دار الجيل ط 1 1991

(1) الهادي الجطلاوي: الآمدي شارحا وناقدا في كتاب "الموازنة". حوليات الجامعة التونسية العدد 24 1985 ص 246

(2) Mansour J.Ajami: Amud Al-shir p 41: يقول صاحب المقال:

"What al-'Āmidī unsystematically enumerated as negative qualities of Abū Tammām's poetry was reversed by al-Jurjānī and formulated into his six-article version of ʿamūd al-šhiʿr."

(3) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 33-34

الشعر يتمثّل دوره الفعال في توجيه الشاعر نحو مسار إبداعيّ يفضي به إلى تحقيق الوظيفة الجماليّة للخطاب. ولذلك المسار علاماته التي يجب على الشاعر أن يحترمها.

أ/ **شرف المعنى وصحّته**: لقد توقّفنا مع العلماء بالشعر عند قضية المعنى بين الصّحة والخطإ وتبيّن لنا أن المعنى، ليكون صحيحاً ينبغي ألاّ يخرج عن حدود تشكيل رؤية حقيقيّة عن العالَم. كما توقّفنا عند قضية العلاقة بين المعنى والغرض ممّا له علاقة بمفهوم الإصابة وبمدى التلاؤم بين المقال والمقام. وقد اعتبرنا كل ذلك تمهيدا لبروز مفهوم (شرف المعنى) مع الجاحظ الذي أقامه ـ من خلال ما رواه عن بشر بن المعتمر ـ على ثلاثة مقوِّمات رئيسيّة هي: الصَّواب/ إحراز المنفعة/ موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال. وقد اتّضح لنا أن تلك المقوِّمات تمثِّل شروط تحقُّق المعنى النّموذج عند العرب.

ب/ **جزالة اللفظ واستقامته**: رأينا فيما مرّ من هذا البحث أنّ جزالة اللفظ ضد الرّكاكة وهي الضّعف. فالجزالة مرتبطة بالقوّة واللفظ الجزْل هو اللفظ الفحْل الأعرابيّ الذي يحرص صاحبه على قواعد الإعراب ومخارج الألفاظ وأساليب الأداء الفصيحة. فاللّفظ الجزْل المستقيم يحيل على الطِّراز الأعرابيّ في قول الشعر وهو مقابل للطراز المولَّد المعروف بضعف اللفظ ولينه وتفشّي اللحن. وسيراً على هدْي الجاحظ يقرّ القاضي الجرجاني بأنّه لا يريد "بالسَّمْح السَّهل الضَّعيف الركيك ولا باللّطيف الرّشيق الخنِثَ" بل يريد "النَّمط الأوسط ما ارتفع عن السّاقط السّوقيّ وانحطَّ عن البدويّ الوحشيّ"[1] وبالرّغم من الغاية التّوفيقية التي حكمت هذا النّهج من التوسّط حتى يظهر الناقد في صورة غير المنحاز فإن النموذج الشعري البدوي يظل لديه هو القدْوة: "وليس يجب إذا رأيتَني أمدح محدثا أو أذكر محاسن حضريّ أن تظنّ بي الانحراف عن متقدِّم أو تنسبني إلى الغضِّ من بدويّ"[2] فقد ذكر صاحب الوساطة أبياتا لأبي تمام لا تخلو من لطيف الصّنعة استحسن ما فيها من إحكام ومتانة وقوّة[3]. وبالرغم من كلّ ذلك فضَّل أبياتا أخرى لبعض الأعراب عليها قائلا "ما أظنّك تجد له من سَوْرة الطَّرب وارتياح

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 24
(2) نفسه ص 15
(3) نفسه ص 33

النّفس ما تجده لقول بعض الأعراب (الأبيات)"[1].

ج/ **الإصابة في الوصف**: بالرّغم من أنّ هذا الركن يمثّل مقوّماً أساسيّاً من مقوّمات شرف المعنى إلا أنّ النُّقّاد خصّوه بباب مستقلّ في كلامهم على العمود مما يدل على أهميته التي ترتبط تحديداً بأهمية العلاقة بين الصِّفة والموصوف. ولقد مرّ بنا أنّ العلماء بالشعر عرضوا ضمن اهتمامهم بعلاقة المعنى بالغرض لأخطاء الشعراء في الوصف وتبيّن لنا أن الشاعر لديهم في صورة الرّامي بسهْمه يصيب ويخطىء وهو ما نبّه الجاحظَ إلى تركيز النّظر على دلالة الإصابة من خلال ترسيخ ثلاث صور مجازيّة: صورة رامي القرطاس وصورة الجزّار الحاذق وصورة الذي يطلي الإبل بالهِناء. والجامع بين تلك الصُّوَر الثلاث هو (الدِّقّة). أمّا من أتى بعد الجاحظ من النقاد فإضافته لا تخرج عن رصد الأمثلة الدالّة على دقّة الإصابة في إطار ترسيخ المفهوم باعتباره ركنا من أركان القول النّموذج عند العرب.

د/ **المقاربة في التّشبيه**: لئن قامت الصِّلة بين (الإصابة في الوصف) وبين (شرف المعنى وصحّته) فإنها قائمة أيضاً بين (المقاربة في التشبيه) و(الإصابة في الوصف) باعتبار أنّ من شروط الإصابة المقاربة وباعتبار أن التشبيه مسلك يؤدِّي إلى الوصف. فكما عرض العلماء بالشعر للتّشابيه الجِيَاد[2] خاضوا في تحليل المجاز القائم على المشابهة بالتّركيز على التشبيه أو ما كانوا يسمونه بـ(المَثَل) ولكنّهم ظلّوا، في التعامل مع التّشبيه، محكومين ضمنياً بمعيار الصّحّة والخطإ أي بمدى الاقتراب من الحقائق. وهو المعيار نفسه الذي جعل الجاحظ يحترز من إشباع الشاعر للصِّفة. والإشباع يعني تجاوز الحقيقة والبعد عنها. لكن احتراز الجاحظ من الصِّفة المُشْبَعة ومن التّخييل الذي قد يبلغ أقصى مداه لم يحُلْ بينه وبين ربط التّشبيه بقضيّة التصوير الشعري فحظيت منه أبياتُ عنترة في الذّباب مثلاً بتحليل دقيق لطرفيْ التشبيه. فعنترة أجاد الصِّفة لأنه أحسن المماثلة بين حالتيْن: حال الرَّجل المقطوع اليديْن وهو يقدح بعوديْن وحال الذّباب وهو واقع يحكُّ إحدى يديْه بالأخرى، لذلك قال الجاحظ وهو العالِم بالحيوان: "ومتى سقط الذّباب فهو يفعل ذلك" مؤكِّداً أنّ الشاعر لم يفارق الحقيقة في الوصف باعتماد التّشبيه. فلا غرابة

(1) نفسه

(2) راجع ما استحسنه الناس من تشبيهات امرىء القيس: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 من ص 81 إلى ص 96

إذن أن ينادي جميع النقاد بعدم الخروج عن الحقائق ومن ثَم بالمقاربة في التّشبيه باعتبار أن ذلك خاصية من خصائص كلام العرب الأوائل مما يمحّض تلك الخاصية لأن تكون ركنا من أركان عمود الشِّعر.

هـ/ البديهة الغزيرة: ويتَّصل هذا الرّكن بما كنا فصّلنا القول فيه ـ في الفصل الأول من القسم الثاني ـ عن القدرة الشعريّة ضمن مسلك امتياز الشاعر من خلال متَصوَّر البديهة. فالبديهة سرعةً وغزارةً هي علامةُ قُوَّة في القريحة وتماسك في الطبع، وفي الإطار نفسه نوّه العلماء بالشِّعر بصفة (الكَثْرة) فمدحوا الشِّعر الكَثير فكانت غزارة الشعر سببا من الأسباب التي قدَّمت الأعشى كما كانت قلّة الشعر سبباً في تأخير غيره بل إن عالِما بالشعر كالأصمعي ربط (فحولة الشاعر) بعدد معيَّن من القصائد. فالحويْدرة "لو قال مثل قصيدته خمس قصائد لكان فحلا"[1]. تقوم إذن البديهة والغزارة شاهديْن على الفحولة والطبع. وقد بات راسخاً ـ مثلما رأينا عند سائر النقاد ـ أنّ "المطبوع هو الأصل الذي وُضع أوَّلاً وعليه المدار"[2].

و/ كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات: إنّ كثرة سوائر الأمثال لا تعني الإسراف في طلبها فمثلما اشترطوا عدم مجاوزة المقدار في طلب البديع وفي استعمال اللفظ الغريب حتى لا ينفر الطبع، اشترطوا عدم مجاوزة المقدار في طلب الأمثال: لأنَّ "القصيدة إذا كانت كلّها أمثالاً لم تسِرْ ولم تجْر مجرى النَّوادر"[3]. فلئن كان الإكثار من الأمثال عائقاً في طريق سيرورة الشعر فإن خُلُوَّ الشعر من الأمثال يُعدّ هو الآخر عائقا يحول دون سيرورته. فالأعشى على رسوخ قدمه في الشعر "لم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه النّاس كأبيات أصحابه"[4]. فلكي يسير الشعر لا بدّ من احتوائه مقداراً من الأبيات الأفْراد النَّوادر على شاكلة الأمْثال السَّائرة، وهو ما يقتضي من الشَّاعر تركيبة خطاب سهلة البناء قليلة اللفظ خفيفة الوزن رشيقة الإيقاع ذات معنى كونيّ إنسانيّ ينفذ إلى شعور الخَاصِّيّ والعَامِّيّ والعالِم وغير العالم. إنَّ في إلحاح القدماء على كثرة سوائر

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني ص 40

(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 225

(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 206

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 65. وراجع تحليلنا لمفهوم (السَّيرورة) من خلال صورة البعير الشَّارد في الخطاب النقدي المجازي للعلماء بالشعر - الفصل 02 من القسم II ـ .

الأمثال وشوارد الأبيات احتفاء ظاهرا بالمتقبّل بل بالطبقة العريضة من المتقبّلين مما يدلّ على أنَّ (المتقبّل) يمثّل ركنا أساساً له اعتباره في النظرية الشعرية عند العرب وقد كُنّا تحسّسْنا ذلك الاعتبار منذ مرحلة التّشكل الأولى مع العلماء بالشعر إذ عرضنا لمستويات التقبل ولتقبّل العامّة للشعر على وجه التحديد[1] لأنّ في إقبال الفئة الكثيرة على شعر الشاعر دليلاً على أنه فاز برهان السيرورة فضلاً عن رهان الجودة. إن في تَشْنيف الشّاعر شعرَه بالأمثال السائرة والأبيات النّادرة في لفظ سهل ومعنى واضح وإيقاع يطْرَب له السّمع والفهم ضماناً للسيرورة التي هي سبيل الشّاعر إلى الشهرة وذيوع الصِّيت، وضماناً أيضاً للمنفعة التي يمكن للمتقبّل أن يُحْرزها من مَثَل سائر أو بيت نادر. إن في إحراز المنفعة تحقيقا لشرط من شروط شرف المعنى. ويتنزل متصوَّر المنفعة أو الفائدة ضمن إلحاح العرب على ترابط الجميل بالنّافع في الشعر أو قُلْ على التّرابط بين وظيفة الإمتاع ووظيفة الإفادة.

كانت تلك إذن الأركان الستّة التي يقوم عليها عمود الشعر. ضبطها القاضي الجرجاني في ضوء ما قاله القدامى السّابقون له من علماء الشعر ومن تلاهم من النقاد وصولا إلى ابن طباطبا والآمدي ضمن مرحلة اكتمل فيها تشكُّل تلك الأركان. لذلك حرصنا على وصل كل ركن بأبرز الآراء والمواقف التي كانت أرضيّة لنُمُوِّه النّظريّ واسترساخه حتَّى استوى مفهومًا قائماً بنفسه[2]. إنَّ إضافة القاضي الجرجاني ليست في

(1) راجع ذلك مفصلا في الفصل الثالث من القسم II وقد عقدناه على قضية التقبل وانظر على وجه التحديد (الشعر والعامة).

(2) وجدنا من الدراسات التي اهتم فيها أصحابها بعمود الشعر ما يكاد ينحصر في وصف أركان العمود وتبسيطها وكأنّ الغاية هي التعريف بالعمود فقط دون أن يعتنوا بما سبق مرحلة ضبطه وذلك بالبحث في بذور تشكُّله حتى انتهى إلى هذه الدرجة من التنظير والتجريد. راجع على سبيل المثال:

* محيي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري ليبيا/تونس الدار العربية للكتاب ط 1 1981 ص 137 وما بعدها

* رجاء عيد: المذهب البديعي في الشعر والنقد ص 291 وما بعدها

* فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ص 88 وما بعدها

* عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص 365 وما بعدها

و شذ عن هذه الدراسات القائمة على التعريف بالعمود كتاب قامَ فيه صاحبه بالحفْر عن الأصول التي وجَّهت حركة تشكُّل العمود

راجع: توفيق الزيدي: عمود الشعر: "في نشأة العمود" ص 36 وما بعدها

جمع ما كان متفرِّقاً مبثوثاً من مقوِّمات عمود الشعر[1] وإنّما في الضَّبْط النَّظريّ لتلك المقوِّمات والتأليف بينها على نحو أظهرها في صورة المفاهيم المجرَّدة التي يجمعها رباط ناظم يجعل إمكانية فهم المفهوم الواحد موقوفة على فهم غيره. فلا يُستوعَب الجزء إلا من خلال "الكلّ" الذي وسمه القاضي الجرجاني بـ(نظام القريض): أليس عنصرا المعنى ممثَّلَيْن في (الشَّرف) و(الصِّحَّة) مرتبطيْن ارتباط الاقتضاء والتّلازم بعنصريْ اللفظ ممثَّلَيْن في (الجزالة) و(الاستقامة)؟ ألا يحيل (الشّرف) و(الصّحّة) على نظام الفكر و(الجزالة) و(الاستقامة) على نظام اللّغة؟ أليست ضرورة التّرابط بين اللفظ ومعناه من "ضرورة التّرابط بين اللّغة والفكر"[2]؟ ألا تردُّنا (المقاربة في التّشبيه) إلى (الإصابة في الوصف)؟ أليست مقاربة الحقائق سبيلاً إلى تحقُّق الإصابة في الوصف؟ ألا تحيل البديهة الغزيرة على اللَّفظ الأعْرَابي الجزْل المستقيم الذي ينثال على الشّاعر المطبوع انثيالاً؟ ألا تردُّنا سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - باعتبارها سبيلاً إلى إحراز المتقبِّل للمنفعة - إلى مفهوم شرف المعنى؟ إن هذه المفاهيم آخِذٌ بعضها برقاب بعض مما يدلّ على انتسابها إلى أرضية نظريَّة واحدة. لذلك بدت على غاية من التّلاحم الذي نلحظه أيضاً من خلال تحاضن الأركان الثلاثة الرئيسيّة في الحدث الشعري: الشاعر والشِّعر والمتقبِّل:

الشّاعر	الشِّعر	المتقبِّل
- البديهة الغزيرة	- شرف المعنى وصحّته - جزالة اللفظ واستقامته - الإصابة في الوصف - المقاربة في التشبيه	- كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات

إنّ ما لاحظناه من تلاحم بين المفاهيم ومن تحاضن بين أطراف الخطاب الشِّعري يؤكِّد أنَّ الأركان التي ضبطها القاضي الجرجاني متآلفة ضمن إطار نظري واحد هو ما اصطلح عليه القدماء بالعمود. إن ذلك الإطار النظري الواحد هو مجموعة من الأفكار أو

(1) فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ص 93: حَصَرَ الباحث فضل القاضي الجرجاني في تنظيم القول وجمع العناصر.

(2) حمادي صمود: من تجليات الخطاب البلاغي ص 29

المفاهيم المجرَّدة المنتظمة على نحو ما، وهذا هو مفهوم النَّظريَّة[1]. وبذلك يمكن القول إنّ ضبط عمود الشعر هو ضبط واعٍ للمفاهيم المتعلِّقة بنموذج اللَّفظ والمعنى في صلته بالشاعر والشعر والمتقبِّل والتي تمثِّل أبرز أسس نظرية الشعر عند العرب. أمّا ما عدا هذه الأسس مما قد يسوّغه الشاعر المحدث لنفسه من إبداع من خلال تعمّد التجنيس والمطابقة والاستعارة فمرتبط بشعرية الإغراب والصَّنعة. وقد رأينا فيما مرّ من هذا البحث أنّ الآمدي أدمنها نظرا وتحليلا من خلال صورة أبي تمام المفارِق للعمود. ولم يسر على درب الخطوة النَّظريَّة الهامَّة التي قطعها القاضي الجرجاني في ضبط أركان العمود ومن ثَمَّ في بلورة أسس النظرية الشعرية إلا أبو علي المرزوقي (ت 421 هـ) الذي قام بصياغة الشَّكْل النِّهائيّ للعمود[2]. ويتَّضح من خلال مقدِّمته لشرح ديوان الحماسة أنَّ هناك أسباباً منها المباشر ومنها غير المباشر حدثتْ به إلى ذلك:

* إجابة السائل عن شرائط الاختيار في ديوان الحماسة وعما يميِّز النَّظْم عن النَّثر وما يُحمد أو يُذمّ من الغُلوِّ وعن قواعد الشعر وتمييز المصنوع عن المطبوع[3].

* فوضى الأحكام النقديّة: كثير "مما يستجيده زيد يجوز أن لا يطابقه عليه عمرو وأنه قد يُستحسن البيت ويُثْنَى عليه ثم يُستهجن نظيره في الشبه لفظا ومعنى حتى لا مخالفة فيُعْرَض عنه، إذ كان ذلك موقوفاً على استحلاء المستحلي واجتواء المجتوي"[4].

* اختلاف مذاهب نُقَّاد الكلام[5].

تقوم إذن تلك الأسباب مبرِّرات كافية لمواصلة المرزوقي خطوة الضَّبْط التي بدأها القاضي الجرجاني. فلئن تحدّث صاحب الوساطة عن (النِّظام) من خلال مصطلح (نِظَام القريض) فإن المرزوقي تحدث عن (القواعد) من خلال مصطلح (قواعد الشعر) "التي يجب الكلام فيها وعليها، حتى تصير جوانبها محفوظة من الوهن وأركانها محروسة من

---

(1) راجع مفهوم (Théorie) في: Le Petit Robert ص 2246:
«Théorie: Ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqué à un domaine particulier»

(2) Mansour J.Ajami: ᶜAmūd Al-šhiᶜr p: 41
"The final form of ᶜamūd al-šhiᶜr was presented in a systematic manner by al-Marzūqī"

(3) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 04

(4) نفسه

(5) نفسه ص 05

الوهي إذ كان لا يحكم للشاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلا بالفحص عنها وتأمّل مأخذه منها ومدى شأوه فيها"(1). فقد يذهب في الظَّنِّ من خلال معجم البناء [قواعد/ جوانب/ أركان] أنَّ جهد المرزوقي سيتجاوز وضع قواعد النظرية وتحديد أركانها إلى بناء جوانبها. إنَّ المتأمِّل في النَّموذج النّظريّ الذي قدَّمه يلاحظ أنه يقوم على سبعة أبواب مثلما يتضح ذلك من قوله: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف ـ ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ـ والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ـ فهذه سبعة أبواب هي عمود الشِّعر ولكلٍّ باب منها معيار"(2). فنلاحظ في البدء أن المرزوقي أخذ عن القاضي الجرجاني أربعة أبواب: شرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، محافظاً على صياغة صاحب الوساطة لتلك الأبواب مما يدلّ على عمق تأثّره به. كما تجدر الإشارة إلى أنّنا لا نرى وجهاً منطقيّاً يخوِّل للمرزوقي اعتبار (كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات) ـ والعبارة أيضا للقاضي الجرجاني ـ نتيجة لاجتماع الأبواب الثلاثة الأولى التي ذكرها فقد يكون المعنى في شعر الشاعر شريفاً صحيحاً واللفظ جزْلاً مستقيماً والوصف صائباً دون أن يحتوي ذلك الشعر بالضّرورة مثَلاً سائراً أو بيتاً شارداً. كما أسقط المرزوقي من اعتباره قول القاضي الجرجاني "بَدَه فأغْزر" مستبْعداً بذلك الطرف الأساسي في العملية الإبداعيّة وهو (الشَّاعر) من خلال الصُّورة النموذجيّة التي صمَّمها له النقاد المحافظون الذين يعتدّون بالمطبوع صاحب البديه بدرجة أولى. أمّا (التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن) و(مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتّى لا منافرة بينهما) فهما مظهران من مظاهر استقامة اللفظ مما يعود إلى الباب الثاني. أمّا (مناسبة المستعار منه للمستعار له) فقائمة في أصلها على (المقاربة في التّشبيه) ممّا يعود إلى الباب الرابع لأنّ الاستعارة عند العرب ليست إلا تشبيها مختصَرا. لذلك قال المرزوقي عن عيار الاستعارة "و مِلاك الأمر تقريب التَّشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبَّه والمشبَّه به"(3).

(1) نفسه ص 03

(2) نفسه ص 09 وراجع معايير الأبواب السبعة من ص 09 إلى ص 11

(3) انفسه ص 10-11

يمكننا إذن في ضوء ما تقدَّم التوقف عند مَا أضافه المرزوقي من أبواب وهي ثلاثة:

أ/ **التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن:** وعيار هذا الباب هو "الطَّبع واللِّسان، فما لم يتعثَّر الطبعُ بأبنيته وعقوده ولم يتحبَّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً (. . .) وإنما قلنا "على تخيّر من لذيذ الوزن" لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"(1). فالمرزوقي يستعيد على نحو صريح كلام الجاحظ على تنافر الألفاظ مستعملاً الشّاهد الشعريّ نفسه الذي استعمله صاحب البيان(2) مؤكِّداً ما كنا تناولناه على وجه التفصيل فيما مرّ من هذا البحث مما يتّصل بالائتلاف على صعيد اللفظ ضمن عنايتنا باللفظ والمعنى عند الجاحظ على صعيد الخطاب. ولم يقتصر المرزوقي على محاكاة رأي الجاحظ واقتباس تعابيره إذ قام بنفس الصنيع مع ابن طباطبا عند حديثه عن لذيذ الوزن(3). ومعلوم أنّ حديث النقاد عن لذة الوزن مبْنيّ على ما قاله العلماء بالشعر في هذا الباب(4).

ب/ **مناسبة المستعار منه للمستعار له:** لئن كان القاضي الجرجاني قد استبعد الاستعارة من نظام القريض الذي ضبطه حتى ينصرف الشّاعر عن طلبها والبحث عنها باعتبارها من أبرز مظاهر شعريّة الإغراب والصَّنعة فإنَّ المرزوقي قد خصَّ الاستعارة بباب في العمود وإنْ أخضعها على غرار القدماء لنفس الشَّرط الّذي أخضع له التشبيه وهو شرط (المقاربة). إنّ اعتبار الاستعارة بابا من أبواب البديع يدلّ على أنها باتت جديرة ـ نتيجة تنامي حركة إنْصاف الشعر المحدث(5) ـ بمحلٍّ نظريٍّ ضمن تصوّر العرب للشِّعر النَّموذج.

ج/ **مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرةَ بينهما:** وعيار هذا

---

(1) نفسه ص 10

(2) قارن بين كلام المرزوقي وشواهده (ص 10 من مقدّمته) وبين كلام الجاحظ (البيان والتبيين ج 01 ص 66-67).

(3) قارن بين كلام المرزوقي على لذيذ الوزن (ص 10 من مقدّمته) وبين كلام ابن طباطبا (عيار الشعر ص 53): "وللشِّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه . . ."

(4) راجع الفصل 02 من القسم II.

(5) راجع: عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها. الإسكندرية دار المعرفة الجامعية ط 2 1991: فصل "إنصاف الشعر المحدث" من ص 33 إلى 56

الباب "طول الدُّرْبة ودوام المدارسة فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض لا جفاء في خلالها ولا نبوّ ولا زيادة فيها ولا قصور. وكان اللفظ مقسوماً على رُتَب المعاني قد جعل الأخصَّ للأخصّ والأخسّ للأخسّ، فهو البريء من العيب. وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظَر يتشوّفها المعنى بحقّه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرّها مجتلَبة لمستغْنٍ عنها"[1]. يعتبر المرزوقي إذن أن النّجاح في إحداث المشاكلة بين اللفظ والمعنى وفي جعلهما يقتضيان القافية مما يؤدّي إليه طول الدُّربة ودوام المدارسة: ففيما يتعلّق بالمشاكلة بين اللفظ والمعنى ينبّه المرزوقي إلى ضرورة أن يكون اللفظ مقسوما على رُتَب المعاني متكئا كعادته على رأي شهير للجاحظ يوضِّحه قوله "فكثيرها لكثيرِها وقليلها لقليلِها وشريفها لشريفِها وسخيفها لسخيفِها"[2]. أما بالنسبة إلى شدة اقتضاء اللفظ والمعنى للقافية فمما يتّصل بتصوّر العرب لخَيْر الأبيات وهو "الَّذي إذا سمعت صدره عرفْت قافيته"[3] لأنّ الشِّعر النَّموذج لديهم هو الذي "سبق السامعُ إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه"[4].

لا مراء في أنَّ المرزوقي مدين للقاضي الجرجاني في كثير مما ضبط من أبواب العمود، فأغلب ما ذكره من أبواب هو عبارة عن اقتباس صريح لما قاله صاحب الوساطة. وهو اقتباس للمصطلح: إذْ يتجاوز في عديد الأحيان أخذ المتصوَّر إلى أخذ العلاَمَة. يضاف إلى ذلك أنّ المرزوقي لم يُحْكم صياغة العلاقة النّظرية بين الأبواب فقد بدا لنا حديثه عن (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات) قلقاً في مكانه نابياً عن موضعه إذ لا صلة تربطه بما قبله من أبواب وبما بعده. كما استبعد باباً يتعلّق بالشّاعر مما له صلة بالبديهة وغزارة الشِّعر. وهذا ركن جليل أهمله على أهميته البالغة في كشف نظرية الشعر العربيّة في صلتها بالشَّاعر. أمَّا ما أضافه من أبواب ثلاثة[5] فيتنزل ضمن تنويعه لأصليْن

(1) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 11

(2) الجاحظ: الحيوان ج 06 ص 08

(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 116 وانظر طبقات فحول الشعراء للجمحي ج 01 ص339

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 167-168

(5) راجع حول ما أدخله المرزوقي من تغييرات على الأركان الستة التي ضبطها القاضي الجرجاني:
Mansour J.Ajami: ᶜAmūd Al-šhiᶜr p: 43
"His approach in formulating the final version had to begin by modifying al-Jurjānī's six-point classification. More specifically, al-Marzūqī adopted the first four articles proposed by al-Jurjānī (...) but rejected the fifth, profuse improvisation. Also rejected as being no more than a restatement of the first three articles was al-Jurjānī's sixth article:

سابقيْن هما (جزالة اللّفظ واستقامته) و(المقاربة في التّشبيه).

إنّ مهمّة القاضي الجرجاني في نظرنا كانت أشقَّ من مهمّة أبي علي المرزوقي، فالقاضي الجرجاني هو من افتتح مرحلة الضَّبْط النَّظريّ للعمود وذلك باستقراء مساهمات مَنْ تقدَّمه من العلماء والنقاد ممَّن ينتمون إلى المرحلة التي لم يكتمل فيها تشكُّل أركان العمود وممن ينتمون إلى المرحلة التي اكتمل فيها ذلك التشكّل. وهو إذ ينتهي إلى الضبط النظري لستة أبواب للعمود من خلال كمٍّ كثيف من المادّة النقدية يكون قد اختصر للمرزوقي الطريق وخفَّف عنه أعباء التَّنقيب، لذلك لا تتجلَّى مساهمة المرزوقي النظرية، في تقديرنا، إلا من خلال الأبواب الثلاثة التي أضافها، والتي ظلّ في إضافتها وصياغتها أسيراً لما قاله الجاحظ وابن طباطبا. فلم يولّد مما قالاه المصطلح الذي يجمع إلى الدِّقَّة الاختصار فالبابان الخامس والسَّابع مثلا وقع التَّعبير عنهما بجملتيْن طويلتيْن ممّا يؤكد عدم نزوع المرزوقي إلى الإنتاج النّظريّ لما قاله القدماء، لذلك نميل إلى الإقرار بأنه، مقارنةً بالقاضي الجرجاني، بوَّب أكثر مما نظَّر[1] ومارس الصِّياغة اللّغوية الأنيقة لأبواب العمود أكثر مما مارس الصِّياغة النّظريّة العميقة. وبالرّغم من ذلك فإنّ مساهمة المرزوقي تظلّ مكمِّلة لمساهمة القاضي الجرجاني، فما أقرّه هذان الناقدان من قواعد ضابِطة للعمود، بالرّغم من الهنات التي قد تلحق هذا النموذج النظري أو ذاك، هو محطّ "إجماع مأخوذ به ومتَّبع نهجه حتى الآن"[2]. وقد تمّ ذلك الإجماع من خلال الإجماع على خصائص شبه ثابتة للفظ والمعنى في الشِّعر تتوزَّع على ثلاثة أصعدة استقطابيّة: صعيد اللفظ وصعيد المعنى وصعيد الإيقاع في ضوء حركتيْن متفاعلتيْن: حركة إنتاج النّص الشِّعري وحركة تقبّله:

= the abundance of current proverbs and quotable lines that became proverbial. Al Marzuqi then added three other major, though previously unclassified and unformulated articles. They are...»

(1) نبه عبد القادر المهيري إلى وجود صنفيْن من تآليف القدماء في مجال البلاغة: صنف شُغْل أصحابه الشاغل التبويب والإحصاء والتعريف، وصنف يُعنى أصحابه بالتنظير أساسا. راجع:

عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة ص 84-85-86. وقد اعتمدنا هذا التمييز في التعامل مع الكتب البلاغية والنقدية التي تهمّ موضوعنا لاسيّما في القسم الثالث الذي نحن بصدده فركّزنا على أصحاب المساهمات النظرية واكتفينا بالاستعانة بجهود أصحاب التبويب والجمع والتلخيص متى دعت الضرورة إلى ذلك.

(2) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 11

1) الخصائص على صعيد اللّفظ: وتتركّز على السّهولة والجماليّة. فالشّاعر الحاذق هو من يؤثّر في سامعه باللفظ المألوف في الاستعمال البعيد عن الغريب الوحشيّ. وقد عبّروا عن ذلك بخصائص من قبيل الرقّة والسلاسة والعذوبة والسيولة ضمن احتفاء ظاهر بمصطلح (الدِّيباجة) بما يعنيه من عناية باللفظ جزالةً واستقامةً وذلك بإحكام اختياره جدولاً وتوزيعا بمنأى عن الأخطاء والعيوب وكلّ مظاهر الاستكراه والتعسّف. مع تنزيهه عن الحشو والخطل حرصاً على الإيجاز. فالشاعر الذي يختار ألفاظه عفْوا ويوجزها ويحرص على التحامها والتئامها في سلك التّركيب هو القادر على أن يُفهم ويؤثّر في آن. فالجماليّة الشعريّة عند العرب مرتكزة على الألفاظ أكثر مما هي مرتكزة على المعاني. يقول صاحب اللسان: "الألفاظ معاريض المعاني لأنها تجمِّلُها"(1) ومن ثَمّ كانت جماليّة المعنى عندهم من جماليّة اللّفظ.

2) الخصائص على صعيد المعنى: لئن قرن أشدّ النقاد تشبثاً بالوظيفة الأخلاقية للشعر وهو ابن قتيبة، بين المعنى الشعري والفائدة معتبراً الشعر مجرّد حامل للعِظات والقيم الأخلاقية والدّينيّة ومن ثَم ربَط شعريّة المعاني بما يحصِّله من فوائد تطابق أفقَ انتظاره، فإن جمهور العلماء والنقاد على القول بضرورة التلازم بين الفائدة والمتعة في المعنى الشّعري، فإذا زالت المتعة زال التأثير وإذا زال التأثير لم يعد القول شعريّا. لذلك ارتبط في تصوّرهم للمعنى الشّريف النافع بالجميل: فلا غرابة أن يرفضوا ضمن هذا التصوّر ذاته شعر السُّخْف والرّقاعة والتّحامق "لأنَّه يُكْتَب للهزل لا للجدّ والفائدة"(2). ففي إطار الاهتمام بشعريّة المعنى وجماليّته ركزوا خاصِّيَّة اللُّطف أو اللَّطافة فقد رأى ابن قتيبة مثلا أن شعر المرقّش يفتقر إلى "لطيف المعنى"(3) والمعنى اللطيف هنا يراد به الخَفِيّ في غير إغلاق القائم على الإشارة والوحي اقتداء بالنَّص النموذج لديهم وهو القرآن فالله "إذا خاطب العربيّ والأَعْراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف"(4). ففي إطار اتّجاه العرب إلى تنويع مسالك إخفاء المعنى مع الحفاظ على البيان عرضوا للكناية والتعريض ولم يغفلوا بعض المحاسن البلاغية التي تحقّق خاصية

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 147
(2) الجاحظ: الحيوان ج 02 ص 360
(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 19
(4) الجاحظ: الحيوان ج 01 ص 94

(اللّطافة) مثل المدح الذي يشبه الذم وتجاهل العارف والهزل يراد به الجِدّ. . . ولكنّ اهتمامهم بشعريّة المعنى وجماليّته لم يكن أبدا على حساب اهتمامهم بمقولات الصِّدق والحقيقة والعادة. لذلك نبذوا "الإشارات البعيدة والحكايات الغَلِقة والإيماء المُشْكِل"[1] حفاظا على وظيفة الفهم والإفهام، ومن ثَم كان المعنى المشروح المكشوف أحبّ دائما إلى نفس الناقد المحافظ من المعنى الملتبس لأنّ الناقد الذي يرفع شعار "الشِّعر أجوده أبلغه"[2] أحبّ إليه الشعر القريب من طريقة الأعراب وأهل البلاغة من الشعر الذي يقوم معناه على التّدقيق والفلسفة.

3) الخصائص على صعيد الإيقاع: وترتكز أساساً على مدى توظيف البحور التي هي "جملة من القوالب الإيقاعية الجاهزة"[3] التوظيف الجمالي المطلوب. صحيح أنه وقع التنبيه إلى ضرورة تلافي عيوب الوزن لكنّ العلماء بالشعر مثلا طرحوا الإيقاع ضمن إطار جماليّ جعلهم يرون في العيب مصدرا للجماليّة: فالزحاف الخفيف جميل والإيطاء المتباعد في القصيدة جميل. لذلك كانت لهذا الضّرب من الإيطاء وذاك الضرب من الزحاف وظيفة جمالية: Fonction esthétique فمَثَل هذا أو ذاك مَثَل "الحَوَل واللّثغ في الجارية قد يُشتهى القليل منه الخفيف"[4]. هكذا يكون "المعياريُّ" في خدمة "الجماليّ". وقد بنى النقاد على هذا الأساس الجماليّ التفاعل مع إيقاع الشعر على الالتذاذ والاستحلاء فدعا ابن قتيبة مثلاً الشاعر المحدث إلى ألاّ "يَسْلك فيما يقول الأساليب التي لا تصحّ في الوزن ولا تحلو في الأسماع"[5]. فعرضوا من أجل تحقيق حلاوة المسموع لفضْل التّجنيس الخفيف الذي لا تكاد تختلف وظيفته عن وظيفة القافية باعتباره قافية داخليّة، ولفضل رد الأعجاز على ما تقدّمها بحيث يحصل تعاود صوتي يشدّ الأذن ويُطْرِبُها. ولم يقصر العرب الطرب على السمع فتحدثوا عن الإيقاع الذي "يطرب الفهمُ لصوابه"[6] فللمعاني أيضا إيقاعها الذي يتجلّى مثلا من خلال المطابقة فكما توقّع

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 158
(2) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 380
(3) محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي ص 07
(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 70
(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 1 ص 46 وقد عرضنا للإخلال بالإيقاع ضمن تحليلنا لخصائص اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة.
(6) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 53

الألفاظ في الأذن توقّع المعاني في الذّهن. كما تجلى التنويع في إيقاع المعاني من خلال محاسن مثل الالتفات والاعتراض والرّجوع والتّضمين. ينجم إذن عن سلامة إيقاع اللّفظ سلامة إيقاع المعنى وعن صفاء المسموع صفاء المعقول[1]. إن ذلك الصفاء هو شرط تحقُّق "لذيذ الوزن" على حد عبارة المرزوقي. ومن مظاهر الوزن اللّذيذ أن ينتظم الكلام في سلك النَّظْم موقَّعًا ببراعة وحذق على نحو يبوح فيه أوَّلُ البيت بآخِره.

لئن تكلّمنا في الخصائص على ثلاثة أصعدة هي: اللفظ/ المعنى/ الإيقاع فإنّ تلك الأصعدة تُشكِّل ثالوثا متلاحم الأضلاع تقوم عليه نظريّة الشعر عند العرب وقد بدت لنا مشدودة برحم ماسة إلى تفكيرهم البلاغي باعتبار أن "الشعر أجوده أبلغه. والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"[2]. فخصائص اللفظ والمعنى في الشِّعر لا تكاد تختلف عن خصائص اللفظ والمعنى في كلّ خطاب بليغ. فخير الشِّعر لديهم ما خرج خروج النَّثر سلامةً وانتظاماً[3]. ولكن هذا لا يعني أنّ الشعر عند العرب نثر مع فارق في الوزن لأنّ ما يتاح لصاحب النثر من حرّية في الاختيار لا يتاح للشاعر المطالب ضرورة بتلطيف المعنى[4] بإخفائه في غير إغلاق حرصا على المقدار الذي يُعلم أنه من نتاج الشعر على حد تعبير الجاحظ[5] كما هو مطالَب أيضاً بالمعرفة بالأوزان والقصْد إليها لأنّ الشِّعر "مبْنيّ على أوزان مقدَّرة وحدود مقسَّمة وقواف يساق ما قبلها إليها مهيَّأة وعلى أن يقوم كلُّ بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمَّنا بأخيه وهو عيب فيه"[6].

يفضي بنا إذن كلام المرزوقي على البنية الشعريّة إلى التوقّف بأناة عند قضية جليلة استقطبت اهتمام النقاد ـ ضمن جهودهم التي بذلوها من أجل تأصيل النظرية الشعرية ـ هي قضية التّأليف من خلال التّعامل مع اللفظ والمعنى على الصَّعيد التوزيعي أو السياقي.

---

(1) نفسه
(2) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 380
(3) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 89
(4) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 18
(5) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 289
(6) المرزوقي: شرح مقدمة ديوان الحماسة ص 18

II- اللّفظ والمعنى في ضوء قضيّة التّأليف:

لقد سبق للعلماء بالشِّعر أن تكلّموا على التأليف على صعيديْن: صعيد أفقيّ من خلال إلحاحهم على ضرورة العناية بأجزاء البيت في إطار قواعد الاتّساق والاكتفاء والإيجاز، وصعيد عموديّ على مستوى البيتيْن فما أكثر. فتأكّد لنا وضوح تصوّرهم للنص، فالنص لديهم ليس محض كلام معقود بقواف وإنّما تشكيل لحركة خفيّة للمعنى تسير من الجزء إلى الكلّ. وقد تحدّثوا ضمن التّصوّر نفسه ـ في إطار نظْم الشعر عمودياً ـ عن المطالع والخواتم. لكنّ هذا التناول ظلّ جنينيًّا لم يرتق إلى درجة الوعي النظري إلا مع الجاحظ الذي حصر مفهوم الشعر في مقومات محدَّدة من أبرزها (النَّسْج). وقد عبّر عنه بمصطلحات عديدة مثل التَّأليف والرَّصْف والسَّبْك والنَّظْم والتَّنْضِيد والتَّنْسِيق والقِرَان... واتّضح لنا مع أبي عثمان أنّ التّأليف أو النّظم محكوم بخُطَّة تُوَزِّع في ضوئها مواقع الألفاظ والقوافي وَفْق قِسْمَة يضعها المؤلِّف مراعياً فيها مبدأ المشاكلة بين اللفظة والأخرى والقافية وسواها ضمن مفهوم الخِطَاب/ النَّصّ. وهو يصدر في ذلك عن خلفيّة نظريّة عقائديّة توجِّه تفكيره في جانبه النّقديّ الجماليّ. وتتّصل تحديداً بقضيّة كلاميّة شائكة هي قضية خلْق القرآن باعتباره فعلا مخلوقاً يتشكّل من حروف وكلمات جمالها في جودة التئامها على نحو فريد يشهد بإعجازه. إنّ وعي الجاحظ بالنَّظم هو صدى من أصداء مشاغله الفكريّة الكلاميّة، وقد رمى من وصله الإعجاز بالنَّظم ـ في إطار الردّ على المخالفين ـ إلى تأكيد أنّ القرآن حقّ وأنّ تأليفه حُجَّة[1]. وبالرغم من أن كتابه (نَظْم القرآن) لم يصلنا فإنّ الأكيد أن آراءه في مسألة النَّظم "في النَّظم القرآني خاصّة وفي نَظْم سائر الكلام بوجه عام"[2] محكومةٌ بنسقه الفكري الذي حكم فلسفته البيانيّة ومن ورائها تفكيره الجماليّ المتّصل بالشعر وقضاياه مما عرضنا له على وجه التفصيل في الفصل الذي مرّ. أمّا ابن قتيبة فقد عرض هو الآخر لقضيّة التّأليف على صعيد القول الشِّعري في كتابه (الشّعر والشّعراء) وعلى صعيد النّص القرآني في كتابه (تأويل مُشْكل القرآن):

(1) محمود السيد شيخون: الإعجاز في نظم القرآن. القاهرة مكتبة الكلّيات الأزهرية ط 1 1978 ص 15

(2) عبد العزيز عبد المعطي عرفة: قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة العربية بيروت عالم الكتب ط 1 1985 ص 157

"وقطع منه بمعجز التأليف أطماع الكائدين وأبانه بعجيب النَّظم عن حِيَل المتكلّفين"[1]. فطبيعيّ إذن أن يُلِحّ النّاقد الذي يقول بأنّ القرآن معجِز بتأليفه وعجيب نَظمه على مفهوم القِران في الكلام البشري الذي هو الشعر سيراً على خطى الجاحظ: "وتتبيّن التكلّف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ومضموما إلى غير لفقه ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض لشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمّه"[2]. لقد بات مصطلح القِران لدى القدماء من أبرز خصائص البنية الشعريّة فالكلمة تغدو مجموعا مفرده الحرف أو الصوت والبيت مجموعا مفرده الكلمة والقصيدة أو الأرجوزة مجموعاً مفرده البيت في إطار قاعدة تلاحم الأجزاء التي أقام عليها الجاحظ مفهومه للنّص الشعري. ولا يقف القِران في تصوّر القدماء ـ وابن قتيبة ناطق عنهم ـ عند تلاحم أجزاء الخطاب على صعيد البنية اللفظيّة لأنّ الشاعر المُجيد من حرص على التلاحم بين تلك الأجزاء على صعيد البنية الدلالية أيضاً. وبذلك يتكامل وجه القِران ـ يمثّله اللّفظ ـ وقفاه ـ يمثّله المعنى ـ: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمن والآثار (. . .) ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظّاعنين عنها (. . .) ثم وصل ذلك بالنَّسيب (. . .) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقَّب بإيجاب الحقوق (. . .) فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء (. . .) بدأ في المديح (. . .)"[3]. وقد تعمَّدنا التّسطير حتى نصرف عناية الملاحِظ إلى منطق بناء القصيدة بقطع النظر عن الغرض الذي قيلت فيه وعن المعاني التي يصبّها الشّاعرفي خانات الألفاظ والتّراكيب ومدى نَمَطِيّتِها. إنّ الشّاعر يتّبع في تأليفه بين أقسام القصيدة خُطَّةَ خِطاب: Stratégie du discours واضحة المعالم اهتمامه فيها بألفاظه ومعانيه لا يقلّ عن اهتمامه بسامعه وما ينتظره من شعر يتطابق وأفقَ انتظاره. فالشّاعر مدعوّ إلى ألاّ يباغت السامع بالانتقال المفاجيء من معنى إلى آخر إذ يشكِّل كل معنى سببا للمعنى الذي يليه أو نتيجة للمعنى الذي قبله وبذلك يراعي قاعدة

---

(1) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن ص 03 وراجع: عبد العزيز عبد المعطي عرفة: قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة العربية ص 213 وما بعدها.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 34 وانظر كذلك ج 02 ص 500 وراجع أيضا عيون الأخبار ج 01 ص 580

(3) نفسه ج 01 ص 20-21

التّواصل الدّلالي للإنجاز القولي: La continuité sémantique de la performance discursive من أجل الحفاظ على مبدإ التّماسك الدّاخلي للخطاب La cohérence interne du discours [1]. ومن مظاهر إحْكام الشاعر لخطّة تأليفه التعديل بين أقسام قصيدته في إطار من الوسطيّة[2] بالإضافة إلى حسن اختيار الخاتمة إذ يبدو من الطبيعي أن يُنتظر من الشاعر الذي "ابتدأ" قصيدته بذكر الدّيار مثلاً أن يختتمها دون أن "يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[3]. فابن قتيبة لا يربط الخاتمة بكَمٍّ من الأبيات قد يكثر أو يقلّ لكنه ينبّه إلى مراعاة المقام ورد فعل السّامع تحديداً. فإن تحقّقت حالةُ الاكتفاء لدى السامع فَهْمًا للقول والتذاذًا له يحسن عندئذ إنهاء الكلام لأنّ متابعته تقبح ما دامت تفضي إلى ملال المتقبِّل وفتوره[4]. أما إذا كان على ظمإ إلى المزيد فيقبح قطع الكلام لأن في ذلك تخييبا لانتظاره. ففي الإطار نفسه: إطار إلحاح الناقد على ضرورة إحكام الشاعر خطّة خطابه بالحرص على جودة التأليف اهتم ابن المعتز في بديعه بما وسَمه "حُسْن الخروج من معنى إلى معنى"[5] سواء في إطار البيت الواحد أو الأبيات. وقد كان الشعراء المحدثون أحرص ممّن تقدمهم على تجنّب طريقة بعض الشعراء ممّن "يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وما هم بسبيله "دع ذا" و"عدِّ عن ذا" "[6] حرصا على توفير نوع من الانسجام الدّلاليّ في النصّ: Homogénéité sémantique du texte [7]. إنّ التّخلّص بلطف من معنى إلى آخر هو الذي حدَا بابن المعتز إلى وَصْل الخروج بالحُسْن مما يدلّ على أنه يتعامل مع قضية التأليف من منطلق جماليّ خالص باعتبار أنّ غاية

---

(1) Christian Baylon et Xavier Mignot: Initiation à la Sémantique du langage 198-199.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 21: "فالشاعر المُجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ولم يُطل فيملّ السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد فقد كان بعض الرجّاز أتى نصر بن سيار والي خراسان لبني أمية فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر: والله ما بقّيْتَ كلمة عذبة ولا معنى لطيفا وإلا وقد شغلْته عن مديحي بتشبيبك فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب فأتاه فأنشده (الرجز):

هلْ تعْرف الدَّارَ لأمِّ الغمْرِ   دَعْ ذا وحبِّرْ مدْحةً في نَصْرِ

فقال نصر: لا ذلك ولا هذا، ولكن بين الأمريْن"

(3) نفسه

(4) راجع: الأصفهاني: الأغاني ج 18 ص 146-147

(5) ابن المعتز: كتاب البديع ص 60

(6) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 381

(7) Christian Baylon et Xavier Mignot: Initiation à la Sémantique du langage p: 200.

الشاعر أوّلاً وأخيراً هي التأثير في السامع واستمالته. ومن ذلك المنطلق نفسه وصل بين الابتداءات والحُسْن عند حديثه عن "حسن الابتداءات"[1]. وتأتي أهمية الابتداء من كونه "أوّل ما يقرع السمع"[2] وهو ما يمثّل سببا آخر من أسباب التأثير في المتقبّل. صحيح أنّ النقاد بعد ابن المعتز اهتموا بقضية التأليف سواء بالحديث عما يُستحسن في النَّظم أو عمّا يُستقبح فيه[3] لكنّ الملاحظ أن الجاحظ تميز عمّن تقدمه وعن كثيرين ممن أتوا بعده بالتنظير لقضية التأليف وتجاوز إطارها الإجرائي مما له صلة بأساليب إحكام الخطاب إلى الاهتمام بفكرة النظم في صلتها بمسألة الإعجاز القرآني. فلئن ظلّت طائفة من النقاد تستهلك آراء الجاحظ منوّهة بالنَّظم انطلاقا من تصوّره لقضيّة اللفظ والمعنى فإنّ طائفة

(1) ابن المعتز: كتاب البديع ص 75 وما بعدها

(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 356

(3) فلقد أشار النقاد الذين اهتموا بعمود الشعر إلى أهمية التأليف كركن من أركان النظرية الشعرية ولكنْ لم يقوموا بتدبّر مفهوم التأليف في صلته بمفهوم النظم ذي السياق الإعجازي بالرغم من أن الجاحظ مهّد لهم الطريق. فباستثناء ما استنبطوه من أهمية النّسج في الشعر ضمن صياغتهم لمقوّمات النظرية الشعرية، فإنهم لم يخرجوا في ذكرهم للتأليف أو النظم أو ما جرى مجراهما من مصطلحات عن مدح النظم الحَسن أو ذمّ القبيح منه أو التمثيل للونيْن بشواهد منتقاة: راجع: ابن طباطبا: عيار الشعر ص 140- 142- 149- 162- 165- 166- 167- 168. وتحدّث الآمدي عن "صحّة السبك" (الموازنة 1/11) وعن "صحّة التأليف" (نفسه ص 383) وعن شعر "أجود سبكا" من غيره (نفسه ص 398) وعن براعة النّسج (نفسه 2/181) وعن "الحسن والصحّة والحلاوة في اللفظ والنّسج" (نفسه ص 282) كما تحدّث في المقابل عن النّسج القبيح (نفسه ص 282) وعن "قبيح النّظم وسوء التأليف" (الموازنة 3/471) وعن الرّداءة في النّسج والتأليف (نفسه ص 470) وعن اللفظ والنظم الرديئيْن (نفسه ص 390). وعرض القاضي الجرجاني للخروج من معنى إلى معنى (الوساطة ص 30) كما ذكر الاستهلال والتخلّص والخاتمة (الوساطة ص 48) وانظر كذلك (الوساطة ص 154- 155 - 156- 157 - 158)، وعن غياب الاقتران والتفاوت راجع (الوساطة ص 161-162) كما يمكن للدارس أن يجد ذكرا للتأليف على مستوى الابتداءات وأشكال التخلص والخروج والخواتيم في كتب نقدية وبلاغية أقامها أصحابها على الجمع والإحصاء والتبويب لتعليم الصناعتيْن: انظر على سبيل التمثيل لا الحصر:

* العسكري: الصناعتين: ص 177 وما بعدها وانظر الباب العاشر ص 487 وما بعدها
* ابن رشيق: العمدة: باب النظم ج 01 ص 407 وما بعدها وانظر عن المقاطع والمطالع والمبدإ والخروج والنهاية ج 01 ص 351 وما بعدها.

كما نشير إلى مؤلّف بارز بسط فيه صاحبه قضية التأليف هو كتاب سرّ الفصاحة للخفاجي (ت 466 هـ) وقد اهتم فيه بفصاحة اللفظة الواحدة ثم بفصاحتها مؤتلفة مع غيرها (سرّ الفصاحة ص 60). ففضلا عن طغيان الجمع والتبويب في غير قليل من الخلْط والتّردد والالتباس والتناقض (حمادي صمود: التفكير البلاغي ص 454-455) فإن صاحب سر الفصاحة يرى -أو يتوهّم- أن بلاغة اللفظة المفردة يمكن أن تتحقق بمعزل عن بلاغتها خارج التأليف وبذلك فهو يصدر عن نظرة قائمة على "تفكيك الكلام وإفراد بعض جوانبه بالعناية" (عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة ص 124) وهو ما سيحرص عبد القاهر على مقاومته بشدة.

أخرى من النقاد آثرت إعادة إنتاج آراء الجاحظ قصد تجاوزها ضمن تصوّر جديد لقضية التأليف أو النَّظم. بل لعل ما قاله الجاحظ عن نَظْم القرآن في مؤلَّفه الضائع[1] هو الذي حفز هذه الطائفة لتدبّر مفهوم النَّظم في علاقته بالخطاب البشري والمعجز. ومِن ثَم تحوَّل الاهتمام بقضية التأليف من السّياق النّقديّ الخالص إلى السياق الكلاميّ. وقد لخَّص القاضي عبد الجبار (ت 415 هـ) اختلاف العلماء في وجوه الإعجاز قائلاً: "فمنهم من جعله معجزاً لاختصاصه برتبة في الفصاحة خارجة عن العادة وهو الذي نظرناه، وبيّنّا مذهب شيوخنا فيه. ومنهم من قال لاختصاصه بنظم مباين للمعهود عندهم صار معجزاً. ومنهم من جعله معجزاً من حيث صرفت هممهم عن المعارضة وإن كانوا قادرين متمكّنين ومنهم من جعله معجزا لصحّة معانيه واستمرارها على النّظر وموافقتها لطريقة العقل"[2]. ففي إطار مثل هذه القضايا الخلافيّة المتّصلة بمأتى الإعجاز أهو النظم أم سواه انصرفت اهتمامات عديد المتكلِّمين من معتزلة وأشاعرة إلى ربط الإعجاز بالنَّظم أمثال أبي سليمان الخطابي (ت 388 هـ) الذي يقول: "وإنّما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم وإذا تأمّلت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه ولا ترى نظْماً أحسن تأليفاً وأشدّ تلاؤماً وتشاكلاً من نظمه"[3] أما أبو بكر الباقلاني (ت 403 هـ) فيؤكِّد قائلاً: "وقد تأمّلنا نظم القرآن فوجدنا جميع ما يتصرّف فيه من الوجوه التي قدّمنا ذكرها على حدٍّ واحد في حسن النَّظم وبديع التّأليف والرَّصْف"[4] كما تحدّث القاضي عبد الجبّار في إطار ربط الإعجاز بالنَّظم عن (الضَّمِّ على طريقة

(1) عبد الكريم الخطيب: إعجاز القرآن: الإعجاز في دراسات السابقين: دراسة كاشفة لخصائص البلاغة العربية ومعاييرها. دار الفكر العربي ط 1974 ص 164: "و إن أكثر الذين أقاموا الحُجّة على إعجاز القرآن من هذا الوجه، إنما نظروا إلى رأي الجاحظ هذا، واعتمدوا عليه وداروا حوله ومنهم "الباقلاني" في كتابه "إعجاز القرآن" والزركشي في كتابه "البرهان في علوم القرآن" وغيرهما ممن كان لهم رأي في إعجاز القرآن. أما عن رأيه في وجوه الإعجاز التي كان بها القرآن معجزا، فهو الرأي الذي ذهب إليه "الباقلاني" من بعده و"الجرجاني" كذلك وهو "النظم" الذي انفرد به القرآن في صياغة أساليبه، صياغة تنتظم بها المعاني انتظام الروح في الجسد"

(2) القاضي عبد الجبار: المغني في أبواب التوحيد والعدل: الجزء السادس عشر: إعجاز القرآن تحقيق أمين الخولي القاهرة نشر الشركة العربية للطباعة والنشر 1960 ص 318 .

(3) الخطابي: بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام مصر دار المعارف ط 4 (د ت) ص 27

(4) الباقلاني: إعجاز القرآن. بيروت دار ومكتبة الهلال ط 1 1993 ص 37

مَخْصُوصَة): "اعلم أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضَّمِّ على طريقة مخصوصة ولابدّ مع الضَّمِّ من أن يكون لكلّ كلمة صفة"(1). هكذا طُرحت المقابلة صريحةً بين بلاغة العبارة وبلاغة التّأليف أو النَّظم وهو ما "مهَّد السّبيل لعبد القاهر الجرجاني ومكَّنه من بلورة مفهوم النَّظم وإرسائه على أسس مضبوطة ملموسة فالجرجاني يعتبر أن النظم سبب للإعجاز وأساس لكل بلاغة"(2). ويعود تحوّلُنا عن سياق نقد الشِّعر إلى سياق الإعجاز القرآني في طرح قضيّة التّأليف إلى ما توفرت عليه آراء الإعجازِيِّين من قيمة نظريّة ذات صلة بقضيّة اللفظ والمعنى في بُعْدِها الجماليّ ممّا يتعلّق بجوانب نظريّة الشعر العربيّة. فقد راوحوا في تحليلاتهم بين الحديث عن الخطاب البشري والحديث عن الخطاب المعجز ضمن رؤية جمالية واحدة. بل إنّهم يسهون في كثير من الأحيان عن القضية الأساس وهي الإعجاز ليتوغّلوا في رصد مميِّزات القول الشّعريّ أو البلاغيّ فتتحول مؤلَّفاتهم "إلى مجمع بالأساليب ووجوه البلاغة ومنتخَبا بعيون الشِّعر ومتخيَّر النّصوص. ولهذا ألحِقت منذ وقت مبكّر بالدراسات النّقديّة واللّغويّة. ولهذا أيضاً رقَّ الحاجز بينها وبين غيرها من المؤلَّفات وتعدَّدت المداخل"(3). فلا غرابة والحالة تلك أن ينشغل عبد القاهر الجرجاني بمفهوم النَّظْم من وجهة نظر جماليّة فنّيّة من خلال تطبيقه على رفيع المنظوم أكثر من انشغاله به من وجهة نظر كلاميّة إعجازيّة بتطبيقه على النّص القرآني(4). وتتجلّى لنا القيمة النظرية لمساهمة عبد القاهر في أنّ ما أنجزه "ساهمت في بنائه جهودُ خمسةِ قرون من التّفكير في أمر المزيّة"(5) لذلك أفاد إفادة منهجيّة عالية ممّا أصاب فيه السّابقون له وممّا أخطؤوا في تقديره وفهمه. لذلك اقتصر في إضافته النّظريّة الهامّة على العناية ـ ضمن ترسيخه لمفهوم النَّظم ـ ببلاغة السِّياق

(1) القاضي عبد الجبار: المغني ج 16 ص 199
(2) عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف بآراءعبد القادر الجرجاني في اللغة والبلاغة ص 94
(3) حمادي صمود: من تجليات الخطاب البلاغي: ص 43
(4) نفسه ص 38-39: "فدلائل الإعجاز للجرجاني، وهو نصّ جامع ساهمت في بنائه جهود خمسة قرون من التفكير في "أمر المزيّة" في النص وعللها، يكاد يخرج متنه عن عنوانه، لأنك متى استثنيت مواطن قليلة في مقدمته ووسطه لم تجد في الظاهر ما يربطه بموضوع بحثه ربطا وثيقا إلا بناء التفوّق على النظم، وهو في هذه القضية أيضا مشغول ببيان أمره من جهة نظرية عامة وبتجريب طاقته على السبر والتحليل أكثر مما هو مشغول بتطبيقه على النص القرآني. بل إن جل الشواهد المحللة لبيان "عجيب ما فيها من النظم"، وهذا من لطائف الأمور في الكتاب، من الشعر لا من غيره"
(5) نفسه ص 38

بدل بلاغة العبارة[1]. وليست غايتنا تحسّس خصائص التفكير البلاغي لدى عبد القاهر[2] ولا البحْث في الأسس النّظريّة اللّغوية المتحكِّمة في آرائه البلاغيّة والنقديّة[3]. فأقصى ما نطمح إليه في هذا المقام هو أن نتعرّف من خلال مفهوم النَّظم ـ ضمن قضيَّة التأليف بوجه عامّ ـ مقوِّمات تفكيره الجمالي النابعة عن كلامه على اللفظ والمعنى في الشعر حتى نتبيَّن قيمة ما أضافه على المستوى النّظريّ إلى جهود السّابقين في بناء نظريّة الشِّعر عند العرب. لذلك سنتوقّف عند اللفظ والمعنى في إطار مفهوم النَّظم ثم عند النَّظم باعتباره مقولة جماليَّة.

1/ اللّفظ والمعنى في إطار مفهوم النَّظْم:

لقد بادر الجرجاني إلى نفي التفاضل بين الكلمات قبل انخراطها في سلك التَّأليف: "وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التَّأليف والنَّظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشيّة أو أن تكون حروف هذه أخفَّ وامتزاجها أحسن وممّا يكدّ اللِّسان أبعد؟"[4]. فالكلمة المفردة، وإن كانت مألوفة مستعملة وذات حروف يستخفّها المتكلّم، فإنها لا تفضل كلمة أخرى إلا لاعتبار "مكانها من النَّظم وحُسْن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها"[5] ومن ثَم فلا مجال للحديث عن جماليّة خارج السياق: "وممّا يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[6]. ومثلما عمد عبد القاهر إلى توضيح العلاقة بين اللفظة وسياقها عمد إلى رفع اللّبس عن العلاقة بين اللفظ والمعنى من خلال النّهي عن تفخيم

---

(1) عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف بآراء عبد القادر الجرجاني في اللغة والبلاغة ص 123-124

(2) نشير بذلك على سبيل المثال إلى عمل حمادي صمود: (التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس) وإلى عمل محمد العمري: (البلاغة العربية أصولها وامتداداتها)

(3) نشير إلى مقال عبد القادرالمهيري: مساهمة في التعريف باراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة

(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 44 وراجع كذلك: أسرار البلاغة. ص 04

(5) نفسه

(6) نفسه ص 46 وراجع أيضا ص 48: "فإنك تجد متى شئت الرجليْن قد استعملا كَلِمًا بأعيانها ثم ترى هذا قد فرع السماك وترى ذلك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السببَ في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف به الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا"

شأن اللفظ على حساب المعنى في إطار نقد وجَّهَه إلى القاضي عبد الجبار الذي يقول بعدم تزايد المعاني وتزايد الألفاظ[1] فيذهب في الظن أنّ المزية في الألفاظ دون المعاني في حين أنّ اللفظ ليس إلا كناية عن المعنى: "لمّا كانت المعاني إنّما تُتَبَيَّن بالألفاظ وكان لا سبيل للمرتِّب لها والجامع شملها، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه تجوزوا فَكَنَوْا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ، ثم بالألفاظ بحذف "الترتيب" ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد، كقولهم: "لفظ متمكِّن" يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه"[2]. يبدو إذن التلاحم وثيقاً بين (ترتيب المعاني بالفكر) و(ترتيب الألفاظ في النطق). إنّه التلاحم عينه بين حدث الفكر وحدث اللغة: "إن اللفظ هنا لا يُعْطي المعنى بل هو دليل عليه. وهذا لا يقلِّل من شأنه كما قد يُتَوهم بل بالعكس فالألفاظ هنا ليست أداة اتصال فحسب، ليست مطيّة أو وعاء للأفكار وحسب، بل إنها أمارة عليها ودليل إليها. إنها بمثابة الحدّ "الأوسط" الذي بدونه لا يمكن الانتقال من المقدّمات إلى النتائج فهي إذن عنصر أساسي وضروري في العملية البيانية، فالبيان لا يكون بالفكر وحده، أعني لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة، بل يكون بتوسّط اللفظ، لا كحروف منظَّمة ولا كمعان لغويّة بل كنظام خطاب، إذ يدلّ على نظام العقل، يطابقه ويحتويه"[3]. إنّ المعاني موصولة بـ"نظام العقل" أي بمجموع الأفكار التي يمكن أن يرتِّبَها المتكلِّم في ذهنه وبذلك يُعِدُّها للخروج من حيِّز المجرَّد إلى حيِّز المحسوس حتى تتجسّد في ألفاظ وفق نظام من القول يختاره المتكلِّم. فالمعنى مرتبط بحدث التّفكير أمّا اللفظ فموصول بحدث التَّعبير. فالعبارة لاحقة للفكرة ضرورةً: "ثم إنّا نعمل على أنّه ينطق بالألفاظ في نفسه، وأنّه يجدها فيها على الحقيقة فمن أين لنا أنه إذا فكر كان الفكر منه فيها؟ أم ماذا يروم، ليت شعري، بذلك الفكر؟ ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء أو يصف شيئاً بشيء أو يضيف شيئاً إلى شيء أو يشرك شيئاً في حكم شيء أو يخرج شيئاً من حكم قد سبق منه لشيء أو يجعل وجود شيء شرطاً في

---

(1) نفسه ص 63
(2) نفسه ص 64
(3) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ص 89

وجود شيء، وعلى هذا السبيل؟ وهذا كلُّه فِكْرٌ في أمور معقولة زائدة على اللفظ "[1].

(فالشيء) في الفكر هو مدار الإخبار والوصف والوصل والفصل: "وماهية (الشَّيء) تتركَّب من الجنس والفصل النّوعيّ"[2] ولما كان "لكلِّ شيء ماهيته الخاصَّة"[3] فإنّ المتكلِّم يخبر عن ذلك الشيء لأنّه يعقل ماهيته أو يصفه لأنّه يعرف جنسه أو يضيفه إلى شيء آخر لأنه على وعي بما يجمعه به من شَبَه أو حُكْم أو يميِّزه عن شيء آخر لأنه على بيِّنة ممّا يفرِّق بينهما ويمْنع الشِّركة. وقد ربط الجرجاني (الفِكْر) بـ(الأمور المعقولة) ممّا يؤكـد البعد الإبستمولوجـي في طرحه لقضية اللفظ والمعنى في صلتها بالمراجـع Les références [4]، والبعد الفلسفي عندما تحوّلت معه تلك القضية إلى بحث في صلة اللغة بالفكر في إطار نزعة "عقلانيّة" ظاهرة[5] قائمة على مراعاة المنطق في العلاقة بين الأشياء والكلمات: فالكلمات هي مواضعات لغويّة الهدف منها تعيين الأشياء والتّمييز بينها فهي إذن لاحقة بمسمَّياتها إذ لا يمكن عقلا أن يكون اسمٌ بلا مسمًّى أي لمعدوم غير موجود[6]: "و ليت شعري، هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خَدَم لها، ومُصَرَّفَة على حُكْمِها؟ أوليست هي سماتٍ لها، وأوضاعاً قد وُضعت لتدلّ عليها؟ فكيف يُتصوَّر أن تسبق المعاني وأن تتقدَّمها في تَصَوُّر النَّفْس؟ إن جاز ذلك، جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وُضعت قبل أن عُرفت الأشياء، وقبل أن كانت. وما أدري ما أقول في شيء يجرُّ الذَّاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المُحال ورديء الأقوال"[7].

هكذا إذن ربط عبد القاهر بلاغة الكلمة بالسِّياق وأرجع المزية إلى المعنى إذ المراد باللفظ معناه في صلته بمعان أخرى ومِن ثَمَّ وقف على الجانب الذّهنيّ لعمليّة نظْم الكلام مؤكِّداً أنها عمليّة أساسُها الفكر تبدأ من ترتيب المعاني في الذّهن أو النَّفْس باتّجاه ترتيب الألفاظ

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 416

(2) عبد الرحمان بدوي: المنطق الصوري والرياضي ص 76

(3) نفسه

(4) باعتبار أن البحث في علاقة الكلام بالواقع من مشمولات الابستمولوجيا. راجع: محمد عجينة: الشعر والمرجع ص 395

(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 432

(6) * الجاحظ: رسالة الهزل والجِدّ ص 348: "و الاسم بلا معنًى لغْوٌ كالظَّرْف الخَالِي"

* Jacques Claret: L'idée et la forme p: 03 «La forme sans l'idée serait une enveloppe vide»

(7) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 417

في النُّطْق على أساس أنّ التعبير هو بَصْمَة التَّفكير[1]. فالنَّظم هو تتْويج لعدّة عمليّات يلخِّصها عبد القاهر قائلاً: "لا يُتصوَّر أن تعرف للَّفظ موضعا من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتُعْمِل الفكرَ هناك، فإذا تمَّ لك ذلك أتبعْتَها الألفاظ وقَفَوْتَ بها آثارها، وأنك إذا فرغْتَ من ترتيب المعاني في نَفْسك لم تحتج إلى أن تستأنف فِكْرًا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتَّب لك بحكم أنّها خَدَم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأنّ العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدّالّة عليها في النطق"[2]. قد يبدو للناظر العجول أنّ عبد القاهر إذ يقدِّم المعنى على اللفظ فإنما يفصل بينهما. لكن المتأمِّل بأناة ينتهي إلى مسوِّغيْن نظريَّيْن جعلا عبد القاهر يقِرُّ بالتَّعاقب بين الألفاظ والمعاني: فالمسوِّغ النَّظريّ الأوَّل هو "إبستمولوجيّ فلسفيّ" باعتبار أن المسمَّيات سابقة للأسماء على أساس أن نظام الكلمات هو بمثابة محاكاة لنظام الأشياء. فطبيعي إذن أن يكون نظام اللغة نتيجة أو صدى لنظام العقل. أما المسوِّغ الثاني فهو لساني صرف: فاللغة مؤسَّسَةٌ بشريَّةٌ تمثِّل المشترَك بين الأفراد باعتبارهم يتواصلون وفق نُظُمها الإبلاغيّة وهي قائمة على التّواضع لأن العلاقة بين الأسماء ومسمَّياتها ليست طبيعيّة وإنّما هي اعتباطيّة. فالأسماء حادثة بالاتّفاق فهي لاحقة بما أُحْدِثت من أجله. أمّا الكلام فهو إنجازٌ فرديٌّ للّغة يقوم على تفكير الفرد في المعاني التي يروم إبلاغها واختيار الألفاظ المناسبة لها[3]. يؤكِّد عبد القاهر إذن أنّ التّفكير حَدَثٌ واحد لا يتكرَّر يَنْتج عنه تَرَتُّبٌ شِبْهُ آليّ للألفاظ وهو إذ يحصر ذلك التّفكير في المعاني وينفيه في الألفاظ باعتبار أن هذه نتيجة لذلك الحدث فإنما يُبْطِل الفصل بين اللفظ والمعنى لأنّهما وجهٌ وقفًا لعمليَّة ذهنيَّة واحدة. إنّ ناقدا يسير على هذا النّهج من الدِّقَّة والعُمْق في وصف مراحل إنتاج الذِّهن للمعنى لا يمكن أن يقف عند حدود التّنويه بالنَّظْم[4] وتلاحم أجزاء الخطاب وفق "ضرْب من النَّسج" على حدِّ عبارة الجاحظ، لذلك تجاوز مفهوم النَّظم بما هو "ضَمٌّ على طريقة مخصوصة" على حدِّ

(1) Jacques Claret L'idée et la forme p: 120

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 54

(3) عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف باراء عبد القاهر في اللغة والبلاغة: من الأسس النظرية التي وجهت اراء عبد القاهر الجرجاني:

* الزوج لغة / كلام (المقال المذكور ص 96 وما بعدها)

* اعتباطيّة العلامة اللغوية (نفسه ص 102)

(4) راجع عن تنويه القدماء بالنَّظم: دلائل الإعجاز ص 80

تعبير القاضي عبد الجبار إلى التّساؤل عن "السِّرِّ" في تلك الخصوصيّة وعن "الدَّليل" عليها. فلا غرابة والحالة تلك أن تنعقد هِمَّة عبد القاهر على البحث عن "الأسرار" و"الدّلائل" متجاوزا طريقة القدماء السطحيّة في معالجة القضيّة: "ولو كان قول القائل لك في تفسير الفصاحة: "إنها خُصوصيّة في نظْم الكَلِم وضمّ بعضها إلى بعض على طريق مخصوصة أو على وجوه تظهر بها الفائدة" أو ما أشبه ذلك من القول المُجْمَل، كافيا في معرفتها ومغنيا في العلم بها، لكفى مثله في معرفة الصناعات كلّها. فكان يكفي في معرفة نسج الديباج الكثير التّصاوير أن تعلم أنه ترتيب للغزْل على وجه مخصوص وضمّ لطاقات الإبْرِيسم بعضها إلى بعض على طرق شتّى، وذلك ما لا يقوله عاقل"[1].

فعبد القاهر ينكر عبارات من قبيل: "طريقة مخصوصة" و"وجْه مخصوص" و"على طرق شتّى" لأنّه لا يريد أن يقف عند حدود التّنبيه إلى الخصوصيّة في النظم إذ يروم إماطة اللثام عن سرّ تلك الخصوصية وتفصيل القول فيها بدل إجماله مقارنا كعادته بين تأليف الكلام وسائر الصناعات كالنّسيج والنّجارة والبناء من أجل تذليل اللّبس وتقريب الفهم لأنّ الوصف المجمل للفصاحة يظلّ منقوصاً "حتى تُفَصِّل القول وتُحَصِّل، وتضع اليد على الخصائص التي تَعْرض في نَظْم الكَلِم وتَعُدَّها واحدة واحدة وتسمِّيها شيئا شيئا وتكون معرفتُك معرفةَ الصَّنَعِ الحاذق الذي يعلم علم كل خيْط منَ الإبْرِيسَم الذي في الدِّيباج، وكلّ قطعة من القطعِ المنجورة في الباب المقطَّع، وكل آجُرَّة من الآجُرّ الذي في البناء البديع"[2] فكان من نتائج حرص عبد القاهر على فحْص ظاهرة النَّظم من الدَّاخل ـ في إطار نزعته العقليّة القائمة على رصد الدلائل والخصائص التي تنهض عليها الظَّاهرة ـ أنْ فصل في مرحلة أولى بين نَظم الحروف ونَظم الكلم: "... وذلك أنَّ "نظْم الحروف" هو تواليها في النطق وليس نظمُها بمُقْتَضًى عن معنًى ولا النَّاظِم لها بمُقْتَفٍ في ذلك رسْما من العقل اقتضى أن يتحرَّى في نظْمه له ما تحرَّاه. فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال "ربَضَ" مكان "ضرَبَ" لما كان في ذلك ما يؤدِّي إلى فساد. وأمّا "نظْم الكَلِم" فليس الأمر فيه كذلك لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتِّبها على حسَب ترَتُّب المعاني في النَّفْس. فهو إذن نَظْم يُعتبر فيه حالُ المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو "النَّظْم" الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتَّفق. ولذلك كان عندهم نظيرًا

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 36

(2) نفسه ص 37

للنَّسْج والتأليف والصياغة والبناء والوشْي والتَّحْبير وما أشبه ذلك مما يُوجب اعتبار الأجزاء بعْضها مع بعض، حتى يكون لوَضْع كلٍّ حيث وُضِع، عِلَّةٌ تَقْتضي كوْنَه هناك، وحتى لو وُضع في مكانٍ غيرِه لم يَصْلُحْ"[1]. فلئن كان الجاحظ قد حدَّثنا عن مستويات النَّظْم على صعيد الكلمة الواحدة في انسجام وحداتها غير الدَّالَّة ثم على صعيد الكلمات في إطار البيت ثم على صعيد الأبيات في إطار القصيدة أو الأرجوزة، فإن عبد القاهر أخرج من اهتمامه نظم الحروف باعتبار أن ما يريده بالنَّظْم المعاني لا الأصوات. لأن الحرف وحدة غير دالّة فهو عنده لفظ بلا معنى. إنّ اللفظ عند عبد القاهر ضربان: ضرب غير دالّ "هو لفظٌ وصدَى صوت"[2]. وضرب دالّ هو "اللَّفظ من جهة معناه لا من جهة نفسه"[3]. كما إنّه لا يكفي أن يقع ضمّ لفظ دالّ إلى آخر دالّ ليتحقَّق النَّظم: "لأنه لو جاز أن يكون لمجرَّد ضمّ اللفظ إلى اللفظ تأثير في الفصاحة لكان ينبغي إذا قيل "ضحك، خرج" أنْ يحدث في ضمّ "خرج" إلى "ضحك" فصاحة! وإذا بطل ذلك، لم يبق إلا أن يكون المعنى في ضمّ الكلمة إلى الكلمة توخّي معنى من معاني النّحو فيما بينهما"[4]. هكذا وصل عبد القاهر إلى وضع إصبعه على سرِّ النظم ومن ثم أُتيح له تدْقيق ما ورد من حديث للقدماء عن النَّظْم على وجه الإجمال. فالنَّظم ليس ضَمًّا على طريقة مخصوصة بل هو أدقُّ من ذلك. إنّه ترتيب المعاني في النفس من خلال ترتيب الألفاظ في النطق وفق خطة تقوم على توخِّي معاني النحو. وقد تباينت تفسيرات الدّارسين لمصطلح (معاني النحو) فمنهم من يربط بينه وبين الوظائف النّحويّة[5] أو بينه وبين وجوه تعليق الكَلِم بعضها ببعض كتعليق اسم باسم أو اسم بفعل أو حرف بهما[6]. وفسَّر بعض آخر معاني النَّحو بطرائق التَّركيب ووجوه ترتيب المباني على المعاني معتبراً أنّ المصطلح يتجاوز "الأبواب تحفظ عن غير رويّة"[7]. كما صاغ بعض آخر معاني النّحو عند الجرجاني في شكل عشرة أصناف وهي: طرق التّعلّق الإسنادي ومعاني

---

(1) نفسه ص 49
(2) نفسه ص 366
(3) نفسه ص 407
(4) نفسه ص 394
(5) عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة ص 101
(6) أحمد مطلوب: عبد القاهر الجرجاني: بلاغته ونقده بيروت ط 1 1973 ص 66
(7) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 512

الفاعليّة والمفعوليّة والإضافة/ الخبر باعتباره أسلوبا ودلالة/ الشرط والجزاء/ معاني الحروف الدّاخلة على الكلام (كالنفي والنهي. . .) / الفصل والوصل بين الجمل/ التصرف في التعريف والتنكير/ التقديم والتأخير/ الحذف/ التكرار/ الإضمار والإظهار: "والملاحَظ أنّ هذه المعاني والأصول والأبواب تجمع بين المعاني الوظيفية والمعاني المقاميّة البلاغية المتّصلة بموقف المتكلِّم من خطابه والمعاني المقوليّة ومعاني الرَّبط بين الجمل. ويبدو في هذه القائمة شمول معاني النحو للعمليات الدلالية والمقاميّة ويمكن إرجاعها إلى اختيارات المتكلِّم وظروف إبلاغه"(1). إنّ المجال لا يتّسع لنا لتفصيل القول في (معاني النحو) وتحليل حضورها في خطاب عبد القاهر علي صعيديْ التّنظير والإجراء. كما إن ذلك ليس مطمحنا في هذا البحث فحسبنا أن نؤكِّد مع عبد القاهر الجرجاني أنّ الفكر لا يمكن أن يتعلّق بمعاني الكلم خارج السياق "فلا يقوم في وهم ولا يصحُّ في عقل أن يتفكَّر متفكِّر في معنى "فِعْلٍ" من غير أن يريد إعماله في "اسْم" ولا أن يتفكَّر في معنى "اسْم" من غير أن يريد إعمال "فِعْلٍ" فيه، وجعله فاعلاً له أو مفعولاً، أو يريد فيه حكماً سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالاً أو ما شاكل ذلك. وإن أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد إلى أي كلام شئت وأزل أجزاءه عن مواضعها وضَعْها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النَّحو فيها فقل في (الطويل):

* قِفَا نبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ *

"مِنْ نبكِ قفَا حَبيبٍ ذكْرى مَنْزل" ثم انظر هل يتعلّق منك فكر بمعنى كلمة منها؟"(2). لقد نتج عن الإخلال بالوظيفة النّحويّة إخلال بالمعنى السياقي. ومن ثَم تعطَّلت حركة الفكْر. فصدْر بيت امرىء القيس لا معنى له لأنّه لم يوضع "الوضعَ الذي يقتضيه علمُ النَّحو"(3). لكنَّ الضَّرب من النَّظم القائم على ما يقتضيه ذلك العلم لا يكاد يختلف عن الكلام الصحيح العاديّ الذي يكتفي فيه صاحبه بعطف اللفظ على مثله لغاية الإبلاغ دون فكر ورويّة "بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرُّق وكمن نَضد أشياء بعضها على بعض

(1) منصف عاشور: ظاهرة الاسم في التفكير النحوي ص 323-324 وانظر دلائل الإعجاز ص 81-82
(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 410
(3) نفسه ص 81

لا يريد في نَضْده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة"[1]. يتَّضح إذن أن النَّظْم لا ينحصر في صواب التأليف والسلامة من العيب والتحرّز من اللّحن والزيغ عن الإعراب بل يتجاوز ذلك إلى "أمور تُدْرَك بالفِكَرِ اللَّطيفة ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهْم"[2]. وهو ما يفضي بنا ضرورة إلى المسألة الجماليّة في النَّظْم.

2/ النَّظم باعتباره مَقُولَةً جَمَاليَّةً:

لئن اكتشفنا من خلال ما تقدّم صورة عبد القاهر الناقد العقلاني الذي يرى أن بلاغة الكلمة في انخراطها في سلك النَّظم في إطار عمليّة ذهنيّة دقيقة تقوم على جدليَّةٍ بين حدث التّفكير وحدث التّعبير يصبح بمقتضاها الفصل بين اللفظ والمعنى لاغيا من الزّاوية النّظريّة، فإنّنا نروم، فيما سيأتي، تعرُّف الوجه الآخر لمقولة النَّظم، من خلال صورة عبد القاهر النّاقد الجماليّ. فهو إذ يتّخذ منهجاً عقلياً في رصد أسرار القول البليغ فإن ذلك لا يلغي إحساسه الفني الدقيق بمواطن الجمال في فنّ القول[3]. وقد بادر في البدء بالتّنبيه إلى أنّ التفاضل بين كلام وكلام لا يكون على صعيد اللفظ من جهة ما "يدخل في النّطق"[4] كأنْ يقع تفضيل قول بريء من اللّحن والأخطاء على آخر غير بريء منها. وقد ذكر عبد القاهر أنّ هذا النوع من الفصاحة لا يعنيه لأن مدار الأمر لديه على "فصاحة تجب للفظ لا من أجل شيء يدخل في النّطق ولكن من أجل لطائفَ تُدْرَك بالفهْم"[5]، فبعد أن يشترك كلام وكلام في البراءة من اللحن والخطإ يمكن الحديث عن تلك اللّطائف التي يفضل بها كلامٌ سواه: "... وأنّا نعتبر في شأننا هذا فضيلة تجب لأحد الكلاميْن على الآخر من بعد أن يكونا قد برئا من اللَّحن وسلما في ألفاظهما من الخطإ"[6]. لذلك نفى أن تكون المزيّة في الكلام من جهة الإعراب: "ومن العجب أنّا إذا نظرنا في الإعراب، وجدنا التفاضل فيه مُحالاً، لأنّه لا يُتَصوَّر أن يكون للرَّفع والنَّصب في كلام، مزيَّة عليهما في كلام آخر، وإنما الذي يُتَصَوَّر أن يكون ههنا: كلامان قد وقع في إعرابهما

(1) نفسه ص 96-97
(2) نفسه ص 98
(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 434-435
(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 399
(5) نفسه
(6) نفسه

خلَلٌ ثم كان أحدهما أكثر صواباً من الآخر، وكلامان قد استمر أحدهما على الصواب ولم يستمر الآخر، ولا يكون هذا تفاضلاً في الإعراب، ولكنْ تَرْكًا له في شيء واستعمالاً له في آخر"[1]. فمزيّة الكلام لا تكون في نطاق المشترَك ممّا تواضع أفراد المجموعة اللّغويّة عليه كالعلامات الإعرابية التي وقع ضبطها في شكل سِمات تمْييزيّة بين المعنى والمعنى في لغةِ التخاطب العاديّ. فصواب الكلام أو خطؤه من جهة الإعراب متعلّق عند عبد القاهر بالجانب المعياريّ وليس بالجانب الجماليّ الموصول بما سمّاه (المزيّة). إذ يتّفق أن يوجد كلامان بريئان من أخطاء اللغة ولكنّهما متفاوتان من حيث القيمة الفنّيّة والتّأثير. صحيح أنّ القدماء قبل عبد القاهر أثاروا سؤال الجودة ثم تزايد الاهتمام بذلك السؤال بعد استقلال النقد إذ بات يطرح على بساط التّخصُّص لكن لم يصل أحد إلى التّعليل الجماليّ: "وسمعت بعض الحذّاق يقول: ليس للجودة في الشّعر صفة وإنما هي شيء يقع في النفس عند المميِّز: كالفرنْد في السّيف والملاحة في الوجه وهذا راجع إلى قول الجمحي، بل هو بعينه وإنما فيه فضل الاختصار"[2]. فإحساس القدماء بصعوبة تطويق الجودة إحساس مستحكم وصل حدّ الحيرة أحياناً: "وأنت قد ترى الصُّورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال وتذهب في الأنفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخِلْقة وتناصُف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكّرت - لهذه المزيّة سببا ولما خُصَّتْ به مُقْتَضِيًا"[3]. فمثلما حرص عبد القاهر على تجاوز التّنويه بالنَّظم والوصف الخارجيّ لخصوصيّته إلى فحص المقولة من الدّاخل وتعليل تلك الخصوصيّة بتركيز النّظر عل توخّي معاني النّحو في التأليف بين الكَلِم، حرص أيضاً على تجاوز حيْرة أسلافه إزاء (المزيّة) وعجزهم عن تعليل أثرها في النَّفس[4] إلى البحث عن سببها

---

(1) نفسه ص 399-400

(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 208

(3) القاضي الجرجاني: الوساطة ص 412

(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 64-65: "و ينبغي أن نأخذ في تفصيل أمر المزية، وبيان الجهات التي منها تعرض، وإنه لمرام صعب ومطلب عسير، ولولا أنه على ذلك، لما وجدت الناس بين منكر له من أصله ومتحيّل له على غير وجهه ومعتقد أنه باب لا تقوى عليه العبارة ولا يملك فيه إلا الإشارة وأن طريق التعليم إليه مسدود وباب التفهيم دونه مغلق، وأن معانيك فيه معان تأبى أن تبرز من الضمير، وأن تدين للتبيين والتصوير، وأن ترى سافرة لا نقاب عليها وبادية لا حجاب دونها وأن ليس للواصف لها إلا أن يُلوِّح ويشير أو=

انطلاقاً ممّا "يقولون إذا هم تكلّموا في مزية كلام على كلام"(1). ومدار قولهم أنّه "ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث"(2) لذلك "وجب إذا كان لأحد الكلاميْن فضيلة لا تكون للآخر، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه، أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة وأن لا يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث أن ذلك، زعموا، يؤدِّي إلى التناقض، وأن يكون معناهما متغايراً وغير متغاير معا"(3). فهؤلاء يرون أنّ الكلام إذا فضل سواه ومعناهما واحد انحصرت المزيّة في اللفظ. ولكنّ هذا الفهم قائم على الفصل بين اللفظ والمعنى بالإضافة إلى غياب الدّقّة في تسمية الجانب الذي ترجع إليه الفضيلة أو المزيّة. فهم لا يعنون أن فضل هذا الكلام على ذاك راجع إلى اللفظ باعتباره مجموعة أجراس غير دالّة: "ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا "اللّفظ" وهم يريدون الصُّورة التي تحْدث في المعنى، والخاصَّةَ التي حدثت فيه، ويعنون الذي عناه الجاحظ حيث قال: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة وسط الطريق يعرفها العربيّ والعجميّ والحضريّ والبدويّ، وإنّما الشِّعر صياغة وضرْب من التَّصوير"(4). بذا يضع عبد القاهر يده على المصطلح/المفتاح في نظريّة الشعر عند العرب هو مصطلح (الصُّورة) بناء على ما صحّحه من آراء السابقين إذ ضبط بدقّة سياق مصطلح (اللفظ) في خطابهم النّقدي، وبناء على الصلة القائمة بين ما قاله هؤلاء وقول الجاحظ الشّهير عن حدّ الشعر القائم على الصِّياغة والتَّصوير. فعبد القاهر إذ يعالج آراء من تقدَّمه في قضية المزيّة ويربطها بما قاله الجاحظ في القرن الثالث ويتولّى بدوره في القرن الخامس الحَسْم النّظريّ الدّقيق لنقاش حول قضية اللفظ والمعنى دام قروناً، فإنّما يؤكِّد من خلال كلّ ذلك أنّ جهوداً متكاثفة بُذِلت على مرّ الأحقاب من أجل أن تقوم نظريّة شعريّة للعرب هيَّأ لها علماء أجِلاَّء أرضيَّتَها البيانيّةَ وزرَع بذورَها العلماء بالشِّعر وأسَّس لها الجاحظ وخصَّها نُقَّاد كبار بالدَّرْس والنَّظر والاستنباط، حتَّى جاء عبد القاهر الذي مثَّلت مساهمته منعطفا بارزا في تثبيت دعائم تلك النّظريّة وإحكام بنائها. ولعلّ لَبِنَةَ

= يضرب مثلا ينبيء عن حسن قد عرفه على الجملة وفضيلة قد أحسّها، من غير أن يُتبع ذلك بيانا، ويقيم عليه برهانا ويذكر له علّة ويورد فيه حُجَّة. وأنا أنزّل لك القول في ذلك وأدرّجه شيئا فشيئا".

(1) نفسه ص 456

(2) نفسه ص 481

(3) نفسه ص 481–482

(4) نفسه ص 482

اللَّبِنَات في إضافته المنهجيّة والنّظريّة القيّمة هي "النَّظْم" بما هو مقولة جماليّة قائمة على "الصُّورة التي تحْدث في المعنى" لأنَّ "من شأن المعاني أن تختلف عليها الصُّوَر وتحْدث فيها خواصٌّ ومزايا من بعد أنْ لا تكون. وإنّك ترى الشّاعر قد عمد إلى معنى مبتذَل، فصنَع فيه ما يصنع الصَّانع الحاذق إذا هو أغرب في صنعة خاتَم وعَمَل شَنْف وغيرهما من أصناف الحُلِيِّ "[1]. فيصبح المعنى بمثابة "المادَّة الخام" وتستحيل العلاقات النّحوية أدوات يسخِّرها الشاعر لتشكيل المعنى على هيئة ما: "و معلوم أنَّ سبيلَ الكلام سبيلُ التَّصوير والصّياغة وأنّ سبيلَ المعنى الذي يعبَّر عنه سبيلُ الشّيء الذي يقع التَّصوير والصَّوْغ فيه، كالفضَّة والذَّهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالاً إذا أنت أردْت النّظر في صَوْغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أنْ تنظر إلى الفضَّة الحاملة لتلك الصّورة، أو الذّهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرَّد معناه. وكما أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم بأن تكون فِضَّة هذا أجْود أو فَصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أنْ لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام"[2]. فالاعتداد بالشَّكْل/الصُّورَة مقوِّم رئيسيّ في تفكير العرب الجماليّ. فعَقْدُ مماثلات بين الشِّعر والصنائع مثل صناعة الذهب والفضة أو النّجارة أو النّسيج أو البناء... ليس لمجرّد تقريب الفهم إذ هو يدلّ أيضاً على احتفاء بفنّ صياغة الشّكل بقطع النظر عن المادَّة أهي الكلمات أم الذّهب أم الفضّة أم الخشب أم الإبْريسم أم الآجُرّ... لذلك لم يشذّ عبد القاهر عمّا كان الجاحظ قد أكّده من أهميّة التّصوير في الشعر بل إنّه يؤكِّد بصريح العبارة ـ بعد أن عرّف الصّورة ـ أنه لم يخرج عما قرَّره الجاحظ: "واْعلم أنّ قولنا "الصُّورة" إنما هو تمثيل وقياس لِمَا نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيْنونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصُّورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصيَّةٍ تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيّن خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتيْن وبينه في الآخر بيْنونة في عقولنا وفرقا، عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البيْنونة بأن قلنا: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في

(1) نفسه ص 481

(2) نفسه ص 254–255

ذلك" وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنَّما الشِّعر صياغة وضرْب من التَّصوير"[1]. لقد حرص عبد القاهر، في حدِّ الصُّورة، على العودة إلى أصل المفهوم أي إلى الصّورة بما هي قياس للمجرَّد (ما نعلمه بعقولنا) على المحسوس (الذي نراه بأبصارنا) باعتبارها ظاهرة مرئيّة: Un phénomène visuel [2] ثمّ ذكر تعدّد الصّور في الأجناس (إنسان/فرس) وفي المصنوعات (خاتم/سوار) وصولا إلى تأكيد تعدّدها في المعاني. ففضلا عن "الإغراب" الدالّ على الجانب الفنّي في الصّورة، فإنّ دور الصّورة هو تَبْيِينُ الخفِيِّ وتحويل المعقول المجرَّد إلى محسوس ملاحَظ. فلا غرابة أن يقرن عبد القاهر "التَّبيين" بالتَّصوير إذ تحدّث عن المعاني التي "تأْبى أن تبْرز من الضمير وأن تَدين للتَّبْيين والتَّصْوير"[3]. فبناء على ما ذكره عبد القاهر عن ارتباط "المزيّة" بالصُّورة الحادثة في المعنى إذ يتَّفق للشاعر، بفضل التَّصوير، أن يزيل الابتذال عن المعنى، واعتبارا لإقراره بالسّير على خَطْو الجاحظ في القول بأهميّة الصّورة في الشعر، فإننا نذهب إلى أنّ عبد القاهر اهتمّ بمصطلح الصورة بالمعنى الفنّيّ أكثر من اهتمامه به "في معنى أعمّ قريب من استعمال المناطقة وقتَ يقابلون بينها وبين المادّة"[4]. ومما يؤكّد إيمان الجرجاني بأنّ الصّورة هي أساس الشعر إيراده "حديث عبد الرحمان بن حسّان، وذلك أنه رجع إلى أبيه حسّان وهو صبيّ يبكي ويقول "لسعني طائر" فقال حسان: "صفْه يا بنيّ" فقال: "كأنّه ملتَفٌّ في بُرْدَيْ حِبَرَةٍ." وكان لسعه زنبور. فقال حسّان: "قال ابني الشعر وربّ الكعبة!" أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يُستدلّ به على مقدار قوّة الطبع ويُجعل عيارا في الفرق بين الذّهن المستعِدِّ للشِّعر وغير المستعِدِّ له (...). فإن قلت إنّ التشبيه يُتَصوَّر في مكان الصِّبْغ والنَّقْش العجيب ولم يُعْجِب حسّان هذا وإنّما أعجبه قوله "ملْتَفّ" وحُسْن هذه العبارة، إذ لو قال "طائر فيه كوشي الحبرة" لم يكن له

(1) نفسه ص 508

(2) Laurence Campa: La poétique de la poésie p:66: «Le terme d'"image" désigne tout d'abord un phénomène visuel, imaginaire ou réel. Dans cette perspective, l'image est liée à la perception et à l'imagination. Dans le discours poétique, elle peut devenir un moyen de représenter le fruit de l'expérience sensible»

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 65

(4) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص 520-521: وقد قلَّل صاحب البحث من أهميّة الوظيفة الفنيّة للصّورة لدى عبد القاهر.

هذا الموقع"(1). وقد بيّن الجرجاني لمُحَاوِره المفترَض دقّة التّمثيل بين "الهيئة الخاصّة في ذلك الوشْي والصّبْغ وصورة الزّنْبور في اكتسائه لهما"(2). ولكنّه سلّم له بأنّ "نُكْتة الحُسْن في قوله "ملتفّ" "(3). فالجماليّة راجعة إلى النظم أكثر مما هي راجعة إلى التّشبيه فلو نُقض كلام عبد الرحمان بن حسّان فصار (طائر فيه كوشي الحبرة) لزال الحُسن لأنّ "نكتَته" هي (ملْتَفّ). ويعود ذلك إلى أن عبد القاهر، في إطار مشغله الإعجازيّ، يعتبر التّمثيل والاستعارة والكناية وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النّظم من خلال اطّراحه لإمكانيّة الفصل بين "النّظم" و"الاستعارة". فالقرآن مُعْجز بنظمه وضروبُ المجاز عبارة عن تجلّيات لذلك النّظم: "فإنْ قيل: قولك "إلا النّظم" يقتضي إخراج ما في القرآن من الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو به معجز، وذلك ما لا مساغ له. قيل: ليس الأمر كما ظننت، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجِز. وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتّمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يُتصوَّر أن يدخل شيء منها في الكَلِم وهي أفراد لم يتوخَّ فيما بينها حُكْمٌ من أحكام النّحو. فلا يُتصوَّر أن يكون ههنا "فعل" أو "اسم" قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره. أفلا ترى أنّه إنْ قُدِّر في "اشتعل" من قوله تعالى (وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا)(4) أن لا يكون "الرأس" فاعلا له، ويكون "شيْبا" منصوبا عنه على التّمييز، لم يتصوّر أن يكون مستعاراً؟"(5). فبقطع النّظر عن معاني الكلمات في اللغة: الاشتعال والشّيْب، فإنّ طرافة الصّورة في تعليق تلك الكلمات في الكلام بعضها ببعض باعتماد وظائف نحويّة كالفاعليّة والتّمييز ممّا يضمن تحقيق التّلاحم Cohésion والتّماسك Cohérence بين أجزاء الكلام. فلئن كان الجاحظ قد أكّد أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحِم الأجزاء سهْل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أُفْرِغ إفراغا واحدا وسُبِك سبكاً واحداً فهو يجري على اللّسان كما يجري الدِّهان"(6) فإنَّ عبد القاهر قد تعمَّق هذا الرأي الجليل في أجْود الشعر ـ وهو رأي اقتصر

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 175
(2) نفسه ص 176
(3) نفسه ص 175
(4) سورة مريم: الآية 04
(5) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 393
(6) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 67

جلُّ النقاد على استهلاكه دون إعادة إنتاجه نظرياً ـ وذلك بأن اعتمده في شرح المزيّة فخطا به نحو مزيد من الدِّقَّة والضَّبْط مثلما يتّضح ذلك من خلال تعليقه على التّشبيه في بيت بشار (الطويل):

كـأنَّ مُثَـارَ النَّقْـعِ فـوْقَ رُؤُوسِنَـا   وَأَسْيَـافَنَـا لَيْـلٌ تَهَـاوَى كَـواكِبُـهُ[1]

إذ وظَّف عبد القاهر في وصفه لتلاحم أجزاء الكلام صورة السَّبيكة التي وظّفها الجاحظ فقال: "واْعلم أنَّ مَثَل واضع الكلام مَثَلُ مَنْ يأخذ قِطَعًا من الذّهب أو الفضّة فيُذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة"[2]. ثم مثَّل لذلك ببيت بشار المذكور قائلاً: "فبيت بشّار إذا تأمّلتَه وجدتَه كالحلْقة المُفْرَغة التي لا تقْبل التَّقسيم، ورأيتَه قد صنع في الكَلِم التي فيه ما يصنعه الصَّانع حين يأخذ كِسَراً من الذهب فيُذيبها ثم يصبّها في قالب، ويُخرجها لك سواراً أو خلخالاً. وإنْ حاولتَ قطْع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلْقة ويفْصِم السِّوار"[3]. ثم يفسّر عبد القاهر هذا الوصف المجازيّ العامّ لجودة النَّظم ومزيّته في بيت بشار بقوله: "وذلك أنه لم يرد أن يشبِّه "النَّقع" باللَّيل علـى حِـدة و"الأسياف" بالكواكب على حِـدة، ولكنّه أراد أن يشبِّه النقع والأسيافُ تجول فيه باللّيل في حالِ ما تَنْكَدِر الكواكب وتتهاوى فيه، فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد والبيت من أوّله إلى آخِره كلام واحد"[4]. فالجماليّة متأتّية إذن من تعليق تشبيه النّقع بالليل بتشبيه الأسياف بالكواكب ضماناً لوحدة الصُّورة لأنَّ جمالها في وحدة مكوِّناتها. فالاتّحاد بين أجزاء البيت تَمَّ على صعيد المعاني باعتبار "أنَّ "النَّظْم" يكون في معاني الكَلِم دون ألفاظها، وأنّ نظمهـا هو توخّي معاني النَّحو فيها، وذلك أنه إذا ثبـت الاتّحاد، وثبت أنه في المعاني، فينبغي أن تنظر إلى الذي به اتحدت المعاني في بيت بشار. وإذا نظرنا لم نجدها اتَّحدت إلاَّ بأنْ جعل "مُثار النقع" اسم "كأنّ" وجعل الظّرف الذي هو "فوق رؤوسنا" معمولاً "لمثار" ومعلّقاً به، وأشرك "الأسياف" في "كأنّ" بعَطْفِه لها على "مُثار"، ثم بأنْ قال "ليلٌ تَهاوى كواكبُه" فأتى بالليل نكرة، وجعل جملة قوله: "تهاوى كواكبه" له صفة، ثم جعل مجموع: "ليل تهاوى كواكبه"

---

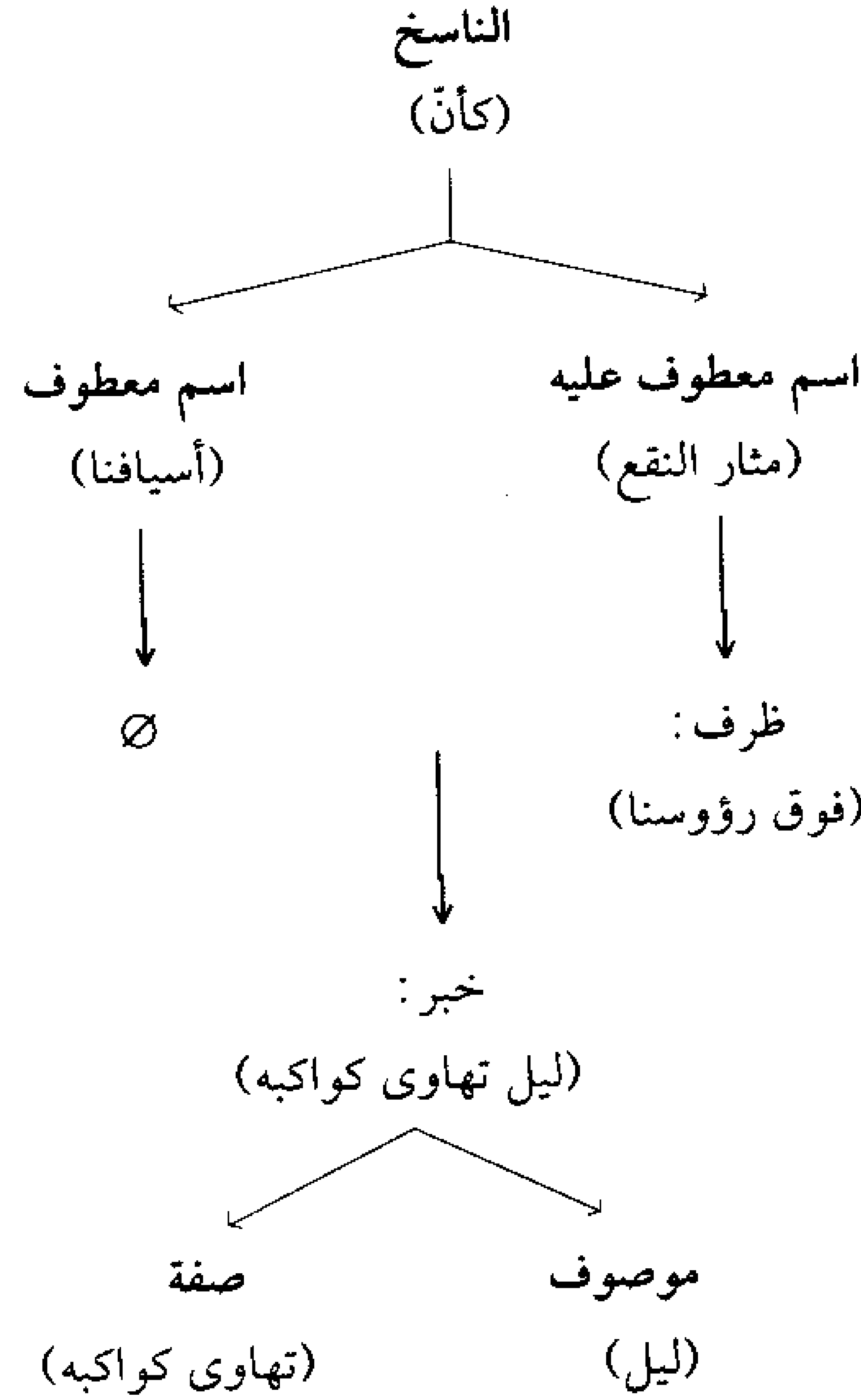
(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 411

(2) نفسه ص 412-413

(3) نفسه ص 414

(4) نفسه

خبراً "لِكأنّ"[1]. إنّ الصُّورة تتشكَّل من عناصر ثلاثة: اللّفظ والمعنى والنَّحو: "ولكنّ العنصر الذي يتميّز منها ويعطي للصّورة ملامحها الحقيقية هو العنصر النّحويّ. فمجال العلاقات النّحوية هو المجال الوحيد الذي يمكن أن يتصرّف فيه المتكلِّم فلا قدرة لهذا على التّصرف في الألفاظ ولا في معانيها"[2]:



إنّ مجال العلاقات النّحوية هو المجال الناظم للصورة بمكوِّناتها المختلفة. وقد سعى عبد القاهر إلى تحليل ما ينتظم الصورة الشعرية في بيت بشار من تلك العلاقات تنبيها منه إلى أثر النظم في صناعة معنى سياقي ناتج عن تعلّق الكلمات بعضها ببعض.

(1) نفسه ص 415

(2) عبد القادر المهيري: مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة ص 113-114

وليس ناتجا عمّا تفيده كلّ كلمة منفردة عن سواها. إنّ النظم بما هو مقولة جمالية لا يَعني تعليق كلمة بأخرى وفق ما تقتضيه القاعدة النحوية وإلاّ أصبح كل كلام مفيد بريء من العيوب اللّغوية نظما، وإنّما يعني تعليق كلمة بأخرى بكيفيّة تضمن التأثير وتحقّق المزيّة وذلك عن طريق الصُّورة التي تَحْدث في المعنى. فعبد القاهر وقف في تحليله النّحوي لبيت بشار عند خُطَّة النَّظْم التي شكّلت سبباً مباشراً في جودة الصُّورة. كما وقف في موضع آخر ومن زاوية نظر جمالية خالصة عند الدّقّة في الوصف "... إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا يقلّ مقداره ولا يمكن إنكاره وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره[1] وهو أن جعل الكواكب تَهاوى فأتمَّ الشبه، وعبَّر عن هيئة السيوف وقد سُلَّت من الأغماد وهي تعْلو وترْسب، وتجيء وتذْهب، ولم يقتصر على أن يُرِيَك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران، وكان لهذه الزيادة التي زادها حظّ من الدقة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل وذلك أنّا وإن قلنا إنّ هذه الزّيادة - وهي إفادة هيئة السيوف في حركاتها - إنّما أتت في جملةٍ لا تفصيلَ فيها فإنّ حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، وذلك أن تعلم أنّ لها في حال احتدام الحرب واختلاف الأيدي بها في الضرب، اضطراباً شديداً وحركاتٍ بسرعة، ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة والارتفاع والانخفاض، وإنّ السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل ويقع بعضها في بعض ويصدم بعضها بعضا، ثم إنّ أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظَم هذه الدقائق كلَّها في نفسه ثم أحضرك صُوَرها بلفظةٍ واحدة ونبَّه عليها بأحسن التّنبيه وأكْمله بكلمة وهي قوله "تهاوى" لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل. ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها فأمّا إذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة"[2]. لقد قام الشاعر بنظم تفاصيل الصورة، وهي كثيرة، في نفسه ثم اختصرها في كلمة واحدة هي (تهاوى) فتوفّرت في لفظه ميزة الإيجاز

---

(1) يشير هنا إلى قول المتنبيّ (الطويل):

يـزورُ الأعَـادِي فـي سَمـاءِ عَجَـاجَـةٍ ... أَسِنَّتُـه فِـي جَـانِبَيْهـا الكَـوَاكِـبُ

وإلى قول كلثوم بن عمرو (الكامل):

تَبْنِـي سَنَـابِكُهـا مِـن فَـوْقِ أَرْؤُسِهـم ... سَقْفًـا كـواكِبُـه البِيـضُ المَبَـاتِيـرُ

راجع: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 159-160.

(2) نفسه ص 160-161

التي هي خاصية كلّ قول بليغ. ولئن اقتصر المتنبّي وكلثوم بن عمرو في بيتيْهما على تصوير لَمعان السيوف في العجاجة فإنّ بشاراً تجاوز ذلك إلى وصف هيئة السيوف في حركاتها. وقد قاد النظر الوئيد في الصُّورة عبد القاهر إلى تفصيل القول في الصُّوَر التي أحضرها الشاعر بلفظة واحدة هي (تهاوى) من خلال التركيز على جهات حركات السيوف وأحوالها وقد قامت على التّصادم اعوجاجاً واستقامة وارتفاعاً وانخفاضاً. إنّ الصّورة الشعرية قائمة على دقائق هي في ذاتها صور تختصرها الكلمات وتظهرها بعد أن كانت كامنة في النفس مستترة. فالجرجاني تنبّه إلى أنّ "نُكْتة الحسن" التي امتاز بها بيت بشّار عن بيتيْ المتنبّي والعتّابي، في وصف حركة السيوف، هي كلمة (تَهاوى) وهي صفة لموصوف هو الليل، ولم يعوِّل عبد القاهر على العقل في تحليل مثل هذه الصُّوَر التحليل الجمالي الخالص(1) بقدر ما عوّل على الذوق وإحساس النَّفس(2) "لأنّ المزايا التي تحتاج أنْ تُعْلِمَهم مكانها وتصوّر لهم شأنها أمور خفيّة ومعان روحانيّة. أنت لا تستطيع أن تُنبِّه السَّامع إليها وتُحْدِث له علما بها حتى يكون مهيَّأً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها. ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأنَّ مِنْ شأن هذه الوجوه والفروق أن تُعْرَض فيها المزيَّةُ على الجملة"(3). ممّا يؤكِّد اعتدال الممارسة النقديّة لديه وتكامل وجهيْها المنهجيّ العقلانيّ والفنّيّ الذّوقيّ(4). وفي إطار الاتِّجاه إلى استيعاب ضروب المجاز ضمن مقولة (النظم) توقّف الجرجاني عند الكناية باعتبارها مسلكا آخر

---

(1) تجدر الإشارة إلى أن بعض الدارسين درج على ربط (أسرار البلاغة) بمباحث البيان والبديع و(دلائل الإعجاز) بمبحث علم المعاني (راجع: شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص 160-161. وراجع أيضا: طارق النعمان: اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم. ص 329). غير أن المتأمل بأناة في الصلة النظرية والمنهجية بين الكتابيْن يجد أن نصّ الدلائل يكاد يتوفّر على المفاهيم الأساسية المتحكِّمة في آراء الرَّجل في اللغة والبلاغة والنقد -ضمن قضية الإعجاز- وأبرز تلك المفاهيم مفهوم (النَّظم) الذي يبقى موجِّها فعّالا لكلّ تنظيرات عبد القاهر وتطبيقاته. لذلك يغلب على توجّهه في الدلائل المشغل المنهجي التنظيري لقضايا المعنى/ الفكر واللفظ/ الخطاب في إطار رؤيته الإعجازية ومنظومته الأشعريّة. أما في (أسرار البلاغة) فتطفو على السطح صورة الناقد الجمالي الذي يتناول، بوحي من نظريته في النظم الحاضرة في الغياب، تحليل ضروب المجاز من خلال التوقّف الدقيق عند كثير من الأمثلة الشعرية التي تنتمي إلى رفيع المنظوم مع ربط كل ذلك بمباحث الصورة ومسالك التّخييل.

(2) راجع في ذلك: دلائل الإعجاز: "إدراك البلاغة بالذوق وإحساس النفس" ص 546 وما بعدها.

(3) نفسه ص 547

(4) وسنقف على انعدام ذينك الاعتدال والتوازن مع ناقد مثل قدامة بن جعفر (ت 326 هـ) الذي عُرف بمبالغته "في أخذ الشعر بتقسيمات المنطق والسير في دراسته بالروح العلمية المحضة، ونسيانه الذوق والحاسة الفنية فيه" راجع: طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 143، وسيأتي.

من مسالك تصوير المعنى له أثر في النفس عميق لأنه يغريها بالبحث عن الغرض المخبوء: "الكلام على ضربيْن: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة: فقلت: "خرج زيد" (. . .) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل" (. . .) أوَ لا ترى أنك إذا قلت: "هو كثير رماد القِدْر" أو قلت: "طويل النّجاد" أو قلت في المرأة: "نَؤوم الضحى" فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرَّد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانياً هو غرضك، كمعرفتك من "كثير رماد القدر" أنه مضياف، ومن "طويل النّجاد" أنه طويل القامة ومن "نؤوم الضحى" في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها مَنْ يكفيها أمرها. وكذا إذا قال: "رأيت أسدا" ودلّك الحال على أنه لم يرد السبع، علمت أنه أراد التشبيه، إلا أنه بالغ فجعل الـذي رآه بحيث لا يتميّز عن الأسد في شجاعته (. . .) وإذا قد عرفت هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول "المعنى" و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى"، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[1]. إن ما يعنينا ليس الحديث عن الكناية في ذاته ولا عن الاستعارة لأن اهتمامنا منصرف أساساً إلى قضية إخفاء المعنى بقطع النظر عن المسلك المؤدِّي إلى ذلك الإخفاء أهو كناية أم استعارة أم تشبيه أم حذف... إذ يكون أحياناً البيان في عدم الإبانة[2]. فالمتقبِّل يُضطرُّ في الكناية مثلا إلى استعمال عقله فيستدلّ بالمعنى الأول للوصول إلى المعنى الثاني. فالمعنى هنا مرتبط بما يعنيه المتكلِّم أكثر مما هو مرتبط بما يعنيه الكلام في ذاته[3] فما يعنيه الكلام في ذاته ـ أي المعنى الأول ـ لا يشكِّل غرض

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 262-263

(2) نفسه ص 146

(3) John r. Searle: Sens et expression p 122: «Dans chacun de ces cas, ce que le locuteur veut dire n'est pas identique à ce que la phrase veut dire, et pourtant ce qu'il veut dire est lié de plusieurs manières à ce que la phrase veut dire (...); les phrases et les mots n'ont que le sens qui est le leur. A proprement parler, quand on parle du sens métaphorique d'un mot d'une expression, ou d'une phrase, on parle de ce qu'un locuteur pourrait =vouloir dire en l'énonçant, d'une manière qui s'écarte de ce que le mot, l'expression ou la

المتكلِّم الذي اصطلح عليه الجرجاني بـ(معنى المعنى). فمهما يكن المسلك الذي يتحقّق بواسطته معنى المعنى فإن مدار الأمر على "لطف المعنى وخفائه"[1] وهو خفاء مشروط عندهم بتوفّر القرينة أو الدليل الذي هو مفتاح الفهم. لأنّك إذا عدمت الدليل "بقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التّعقيد الذي قالوا: "إنّه يستهلك المعنى" "[2] لذلك ذمّوا المعقَّد من الشعر: "والمعقَّد من الشعر والكلام لم يُذَمّ لأنّه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة بل لأنّ صاحبه يُعَثِّر فكرَك في مُتَصَرَّفِه ويُشِيكُ طريقَك إلى المعنى ويوعِّر مذهبك نحوه"[3]. هكذا يرفض عبد القاهر على طريقة أسلافه الإخفاء المؤدِّي إلى الإغلاق لذلك استحسن الملخَّص من الشِّعر الذي "يفتح لفكرتك الطريق المستوِي ويمهّده وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبيِّن لوجهته وتقْطعه قطْع الواثق بالنُّجْح في طِيَّتِه"[4]. لذلك أنكر عبد القاهر الأبيات التي ساء تأليفها وفَسَدَ نظْمُها[5] لأنّ من شأن ذلك أن يؤدّي إلى إغلاق المعنى وإبهامه ومن ثَمَّ إلى الإخلال بوظيفة الفهم والإفهام.

يتّضح من خلال نظرنا في النَّظْم باعتباره مقولة جماليّة أنّ الجودة رهينة الصِّياغة والتَّصوير، فالشّاعر إنْ أحكم توظيفه لمعاني النحو ـ بالإضافة إلى فطنته وصفاء قريحته ـ فإنّه يظفر حتما بكلام ذي مزية وأثر جميل في النفس، فلئن "كان عبد القاهر قد استمدّ نظرية "النظم" من الجاحظ في خطوطها العريضة"[6] فإنه أضاف إلى مساهمة أبي عثمان ومساهمات مَنْ بعد أبي عثمان ما به يُتاح تعليل الجمال في الكلام. وذلك بالبحث النّظريّ الدّقيق في أمر المزيّة التي طرحها على بساط الكشف والتفسير بعد أن كانت مع أسلافه "شيئاً يقع في النفس" ويستعصى على التَّحديد. فأساس الجودة إذن في نظرية الشعر لدى عبد القاهر وأسلافه هي الصورة الحادثة في المعنى، لأن المعنى يظلّ عاطلاً غُفْلاً مبتذَلاً ـ أحياناً ـ لا يكاد يختلف عن المعنى النثري ما لم يقم على التَّصوير وحُسْن الصِّياغة.

= phrase signifient en fait. On parle donc des intentions possibles du locuteur.»

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 273
(2) نفسه ص 271
(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 135
(4) نفسه 574
(5) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 83
(6) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 428

صحيح أنّ عبد القاهر تجاوز قضية اللفظ والمعنى وحسَمها حسماً نظريّا قاطعا بإرساء مفهوم النَّظْم وحَصْر المزيَّة في الصُّورَة لكنه ظلّ ذلك الناقد المحافظ الصادر عما قرّره أسلافه وضبطوه في إطار العقلية البيانيّة الواحدة سواء من خلال استثماره لجانب "النَّحْوِيَّة" في الخطاب La grammaticalité du discours وهو الجانب الذي نبّه إليه سيبويه في إطار معالجته لآلية إنتاج الكلام المُبين في ضوء مشغله اللغوي ضمن ما اصطلحنا عليه بخطاب الفهم. فكان من عبد القاهر أن وجَّه المسألة النّحويّة الوجْهة التي أتاحت له إنتاج مفهوم النظم في ضوء المسألة الجماليَّة. هذا بالإضافة إلى إفادته من مفاهيم أسلافه التي تتَّصل بالشعر النموذج في إطار تحديدهم للعمود، ففضّل المفسَّر من الشعر على المعقَّد منه وأنكر على الشاعر توعير اللفظ واعتبر ذلك من فساد النظم، ولم يفته أن يعرض لما قيل عن الصِّدق والكذب في الشعر: فبالرغم من إعجابه "بالكذب الفنّي" بما يعنيه من "الاتساع والتخييل"[1] لأنّ التخييل طريق الشاعر إلى "أن يُبْدع ويزيد ويُبْدي في اختراع الصُّوَر ويعيد"[2] وبالرّغم من أنّ مسلك الصِّدق مقيّد للشاعر حائل بينه وبين الإبداع، فإن الجرجاني لا يملك بروحه المحافظة إلا أن يؤكِّد جنوحه إلى اتّجاه الصِّدق ما دام العقل على تفضيله: "وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه وقد قيل: الباطل مخصوم وإن قضي له، والحق مفلج وإن قضي عليه"[3] وفجأة يتحوَّل عبد القاهر عن إعجابه بالاتِّساع والتخييل إلى التنويه بقيمة الصِّدق في المعنى مناصراً اتّجاه العقل: "هذا ومن سلّم أنّ المعاني المغرقة في الصِّدق والمستخرَجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمى والمحصور الذي لا يزيد: وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبى فراس (الوافر):

وَ كُنَّـا كـالسِّهـامِ إذاَ أصـابـتْ   مَـرَامِيَهـا فَـرَامِيهـا أصَـابَـا

ألست تراه عقليّا عريقا في نسبه معترَفا بقوّة سببه، وهو على ذلك من فوائد أبى فراس التي هو أبو عذرها والسَّابق إلى إثارة سرّها"[4]. إنّ عبد القاهر بنُصْرته للمعنى العقلي يصوغ نظريًا ما قاله الآمدي: "كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألْوط

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 250
(2) نفسه ص 250-251
(3) نفسه ص 251
(4) نفسه

بالنفس وأحْلى في السَّمع وأوْلى بالاستجادة"[1]. بل إنّ الجرجاني لا يتأخّر في خطابه النقدي عن استدعاء المفاهيم التي راجت في كلام أسلافه من العلماء بالشعر والنقاد مثل مفهوم "الفحولة" و"الكلام الفاخر" و"العلوّ والشّرف" و"الطَّبع" مما عرضنا له فيما مرّ من فصول هذا البحث: فمن الكلام "ما أنت ترى الحسن يهْجم عليك منه دفعة (...) حتى تعلم، إن لم تعلم القائل، أنه مِنْ قِيلِ شاعر فحْل وأنه خرج من تحت يدٍ صَنَاع، وذلك ما إذا أُنْشِدْتَه وضعتَ فيه اليد على شيء فقلت: هذا، هذا! وما كان كذلك **فهو الشِّعر الشّاعر، والكلام الفاخر، والنّمط العالي الشَّريف والذي لا تجده إلاّ في شعر الفُحُول البُزَّل، ثم المطبوعين الذين يُلْهَمُون القول إلهاماً**."[2]. إنّ الإطار المرجعي لآراء عبد القاهر وتطبيقاته هو نظرية الشعر العربيّة كما ضبط مقوِّماتِها نُقَّادُ العَمود. فكان حرص الجرجاني كبيراً على أن يُؤَصِّل، ضمن مشاغله النّحويّة والبلاغيّة والكلاميّة الأخرى، تلك النظريّة من خلال إقامتها على قاعدة مكينة هي قاعدة (النَّظْم) التي استمد تصميمها الأول من آراء أسلافه. فخطاب عبد القاهر هو خطاب نقديّ أصيل. ولسنا نقرّ ذلك من باب النَّخوة والهوى بل اعتماداً على ما قمنا به على امتداد فصول هذا البحث من سبْر لآراء معظم القدماء وتحليلها ونقدها والمقارنة بينها. فعبد القاهر ما فتىء في تحليلاته يستدعي مفاهيمهم ويقتبس أقوالهم فيقوِّم أودها وينتجها نظرياً ضمن رؤية متماسكة ومراوحة عجيبة بين المنهج العقلاني والممارسة الجمالية الرصينة. وهو ما أتاح له تجاوز "إشكالية اللفظ والمعنى في مستواها العمودي إلى مستوى أرقى من ذات الإشكاليّة، مستوى العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل"[3]. فمن الظُّلم لعبد القاهر ولأسلاف عبد القاهر الذين وطّأوا له الطريق أن نختزل صورته على فرادتها في صورة التلميذ الفيلسوف الذي يُجيد شرح أرسطو والتَّعليق عليه!![4] وهبْه قرأ كل ما كتب اليونان من أمثال أرسطو وغيره، أيعني هذا ضرورةً أنّ آراءه الجليلة في البيان والنقد محْضُ صدًى لصوت "الآخَر" اليونانيّ؟! وهل أسقط من حسابه كل ما قاله الجاحظ وغير الجاحظ من العرب عن البيان والشّعر؟ بالطَّبع لا، لأنّ عبد القاهر صاحب ثقافة

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 140

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 88-89

(3) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ص 89

(4) طه حسين: مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ضمن كتاب نقد النثر ص 14

منتمِية إلى منظومة عربيّة. لذلك يلوذ بالجاحظ لأنَّ لواذه به له أكثر من دلالة: "إنَّ اللِّياذ بالجاحظ لياذ برجل حارب الشعوبيّة، وتأكيد للاندراج في منظومة عربية شاملة بمظلّتها الجميع. والجاحظ عامل من العوامل التي تكشف محاولة عبد القاهر أن يطلق طاقات العقل قدر ما تتيحه له المنظومة الأشعرية"[1]. فنزعة عبد القاهر العقلانية التي أتاحت له التّنظير بدقة متناهية لقضايا اللغة والمعنى مدين فيها صاحبها للعقل العربي الكلامي أكثر مما هو مدين فيها للعقل اليوناني. من هنا كانت نزعة التأصيل لدى عبد القاهر جامحة جُموحَ حِرْصِه عل أن تتميَّز "الأنا العربيّة المسلِمة" عن "الآخَر" إبداعاً ونقْداً: "ومن هنا نتبيَّن خطأ القول بأنّ البيان العربي قد تحوَّل مع عبد القاهر من الأدب إلى الفلسفة تحت تأثير "الغارة الهيلينيّة"، هذه "الغارة" المزعومة التي جعلت عبد القاهر الجرجاني حسب هذا الزعم "فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه"، كَلاَّ، إنّ نظرية "النظم" كما قرَّرها عبد القاهر الجرجاني قد فكَّر فيها داخل الحقل المعرفي البياني، موظّفا معطيات هذا الحقل، مستجيباً لاهتماماته معبِّرا عن مرحلة من مراحل نموِّه، نموّ الوعي بالذات. أما المنطق اليوناني فلم يكن له أثر في هذه النّظريّة، بل لقد جاءت هذه النظريّة تتويجاً لتيّار فكريّ نشأ وتطوَّر وأخذ يتبلور ويتميَّز من خلال طرح نفسه كـ"أنَا" عربيّ إسلاميّ بياني بديل عن "الآخر" اليوناني "الدَّخيل""[2].

بلغ التّنظير لقضية اللفظ والمعنى مع عبد القاهر الجرجاني أوْجه. فمعه كان الحسْم النظري لهذه القضية ومعه تولّدت "رؤية أخرى للأدبيِّ من ناحية أسُسه وقيمته"[3]. عبد القاهر إذن علامةٌ فاصلة بين مرحلتيْن. مرحلة ازدهار التّنظير للشِّعر وعلامتاها البارزتان الجاحظ وعبد القاهر. ومرحلة تراجع التَّنظير للشعر لفائدة نوع من التآليف التي يطغى عليها إمّا الجمع والتّبويب أو العودة إلى إثارة مسائل حُسمت مع عبد القاهر وخاصة تلك التي تتعلّق بقضية اللفظ والمعنى. ومن تلك التآليف (البديع في نقد الشعر) لأسامة بن منقذ (ت 584 هـ) و(المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير (ت 637 هـ) و(تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن) لابن أبي

(1) محمد أحمد توفيق: الإبداع والخطاب: قراءة في أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلائله. ضمن مجلة "فصول": قضايا الإبداع -الجزء الأول- المجلد العاشر- العددان الأول والثاني يوليو 1991 ص 79

(2) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ص 81

(3) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 527

الإصبع المصري (ت 654 هـ) ومقدمة ابن خلدون (ت 808 هـ) ما يتّصل منها بالكلام على الشِّعر. فمن هذه المساهمات ما يُعدّ طريفاً في عصره كمساهمة ابن الأثير ومساهمة ابن خلدون ومع ذلك لم يخرج لا هذا ولا ذاك عما قرَّره النُّقَّاد والقدماء من ذوي النزعة التأصيليّة بخصوص اللفظ والمعنى، فابن الأثير عاد ليكرِّس ثانية الفصل بين بلاغة العبارة وبلاغة الخطاب على طريقة ابن سنان الخفاجي، هذه الطريقة التي قاومها عبد القاهر بشدة وحدّة، فأقام ابن الأثير كلامه على الألفاظ على قسميْن بارزيْن: (اللفظة المفردة)[1] و(الألفاظ المركَّبة)[2]. أمّا ابن خلدون فبالرغم من أهميّة كلامه على التأليف من خلال مصطلحات مثل (الأسلوب) و(المنوال) و(القالب)[3] فإنه وقع في معضلة الفصل بين اللفظ والمعنى من خلال اعتباره أنّ صناعة النظم في الألفاظ لا في المعاني[4]وهو ما كان قد قاومه عبد القاهر بصرامة منهجيّة ونظر دقيق قائم على إقرار الجدليّة بين حدثيْ التّفكير والتّعبير.

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج 1 ص 149

(2) نفسه ص 194

(3) ابن خلدون: المقدمة من ص 632 إلى ص 634

(4) نفسه: ص 639 وما بعدها

خاتمة الفصل الثّاني

قمنا، في هذا الفصْل، بفحص جهود النقاد في تأصيل نظرية الشعر. فرصدنا في مرحلة أولى خصائص اللفظ والمعنى لديهم، ثم عرضنا، في مرحلة ثانية للفظ والمعنى في ضوء قضيّة التّأليف. ولقد كانت غايتنا من استقصاء خصائص اللفظ والمعنى هي الإطلالة على خصائص النظرية الشعرية في خطوطها الكبرى كما رسمها النقاد الذين ما كانوا ليُظهروا حماسهم النظري في تثبيت أصول تلك النظرية لولا شعورهم بالخطر الذي بات يشكّله التأثير اليوناني على بلاغتهم ونقدهم وإبداعهم. إنّ التأصيل إذن هو شكل من التصدّي لما دعاه طه حسين "الغارة الهيلينيّة"، والغاية هي تحصين النّظريّة العربيّة حتى تكون ثابتة في وجه التحوّلات الثقافيّة والفكريّة التي باتت تهزّ العصر هزّاً. وقد اتّخذ التأصيل ثلاثة أشكال اتضحت من خلالها طريقة توظيف النقاد لقضية اللفظ والمعنى في الشّعر وهي شكْل الانكفاء وشكل الاحتواء وشكل التّصدّي النّظري.

1) شكل الانكفاء[1]: ويمثّله ابن قتيبة وقد بدا لنا في حالة دفاع. ولكنّه دفاع مقترن بالانكفاء تراجعاً وتقهقراً. لأن احتفاءه المتزايد بـ"الإيديولوجيّ"، واكتفاءه بمجرّد نقل المعارف وجمْعها حتى قال فيه أحمد أمين: "يفهم من التّأليف أن يجمع"[2]، بالإضافة إلى وقوفه عند حدود المفاخرة بما للعرب من مآثر، مما جرّد عديدا من آرائه النقدية من القيمة النظرية وهو ما لاحظناه في ضعف تناوله لقضية اللفظ والمعنى، وهو ضعف راجع إلى غياب الأساس النظري الموجّه لمعالجته النقدية، فلا غرابة والحالة تلك أن ينقض ما يبرم ويتناقض ويستقبح ما استحسنه العلماء فلا يهتدي إلى جماليّة الكلام وأسرارها. والسّبب عائد إلى تراجع ابن قتيبة/ النّاقد لفائدة ابن قتيبة/ الفقيه الذي يتملّكه الشّعور الديني والخلقي فيوظّف الشّعرَ ونقدَه لخدمة أهدافه الدينيّة وهو ما انعكس سلبا على معالجة قضية اللفظ والمعنى المعالجة الجماليّة المطلوبة. إنّ العامل الإيديولوجيّ لا

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 12 ص 113-115: انكفأ بمعنى مالَ ورجع وانهزم.

(2) أحمد أمين: ضحى الاسلام ج 01 ص 403

يكون فاعلاً في الخطاب النقدي إلا إذا أخصب "النظريَّ" وقوّاه، وذلك لا يتسنّى إلا إذا كانت "الإيديولوجيا" المحرِّكة للناقد مرتبطة بنسق فكري واضح الملامح على نحو ما تبيّن لنا ذلك في خطاب الجاحظ. ومن ثَمّ لا يتجاوز التأصيل مع ابن قتيبة مجرَّد ردّ الفعل العاطفي باستدعاء الموروث للاحتماء به من مدِّ التحوّل الثقافي الذي يهدِّد بجَرْف الهُوِيَّة الإبداعيّة.

2) شكل الاحتواء: ويمثِّله ابن المعتزّ. ففي عصره وصل التّجديد في الشعر إلى نقطة اللاّرجعة. فقد بات الكُتَّاب والشّعراء على صلة ببلاغة "الآخَر" اليونانيّ، واتّخذت تلك الصّلة مظهريْن: مظهر الأخذ المباشر عن الأصول اليونانيّة، ومظهر الأخذ غير المباشر "بالاطّلاع على ما نُقل إلى اللّغة العربيّة من التآليف اليونانيّة المختلفة"[1]. فدبّت في ذائقة الناس حياة جديدة وبات نَفاق الشعر المحدث أمرا واقعا. وصار لا بدّ من موقف نقديّ من ظاهرة البديع هذا الذي حشا به المحدثون أشعارهم فملأوا الدّنيا وشغلوا الناس. فابن المعتزّ لم ينكفىء بل تفاعل مع الظاهرة فوعاها وعْيا نظريّا قاده إلى احتوائها على صعيديْ الشّاعر والشّعر على نحو ما بينّا. فكان إذن تبني تلك الظاهرة بالبحث لها عن أصول في المدوّنة الشعرية الأمّ لغاية إضفاء الشرعيّة عليها ومن ثم تأكيد استقلالها عن "الآخَر" اليونانيّ. فكأنّ ابن المعتزّ رفع شعار: "لكم بديعُكم ولنا بديعُنا". نتجت عن هذا التوظيف استفادة النّظريّة الشّعريّة فصارت القيمة مرتبطة بالجانب الفنّي للكلام بحكم تركيز صاحب كتاب البديع على النصّ ولا شيء سواه. وقد قاده وعيه بالظاهرة ومنهجه النصّي إلى التحرّك ضمن نهجيْن من إبداع الشعر: نهج السّهولة وهو عماد نظرية العرب في الشّعر. ونهج الصّعوبة الذي تولّدت عنه ملامحُ شعريَّةٍ متجاوزة للنّموذج سيقاومها الآمدي بضراوة. وبذلك يكون ابن المعتز قد هيّأ للنقاد من بعده الأرضيّة النّظريّة للدفاع عن نموذج الشّعر العربيّ.

3) شكل التّصدّي النّظريّ: ويتجلّى من خلال طوريْن متفاعليْن: طور التّركيز لعمود النّظريّة وطور بناء النّظريّة

أ/ طور التّركيز لعمود النّظريّة: وقد نهض على مستوييْن: مستوى تشكّل أركان العمود مع ابن طباطبا والآمدي. ومستوى ضبط تلك الأركان مع القاضي الجرجاني وأبي علي المرزوقي. ولمّا كانت كلّ نظرية قائمة على مجموعة من الأفكار أو المفاهيم

---

(1) طه حسين: مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ضمن كتاب نقد النثر ص 09

المجرَّدة المترابطة فيما بينها المتّصلة بمجال نظريّ محدَّد[1] ـ هو الشِّعر في قضية الحال ـ أمكن القول إنّ تنظير العرب لمستوى اللفظ من حيث الاستقامة ولمستوى المعنى من حيث الوضوح والتأثير ولمستوى الإيقاع/الوزن من حيث اللذة قام على اعتبار تلك المستويات الثلاثة ثالوثاً متلاحم الأضلاع. إن ذلك الثالوث هو عمود نظريتهم وعمادها. إنّ ما أنجزه أولئك النقاد من تحليل لأركان ذلك الثالوث وضبْط وصياغة نظريَّيْن جاء تتويجاً لكلام أسلافهم على طريقة العرب ومذهبهم. مما يؤكّد أصالة خطابهم النّقدي، فتحت تأثير روح دفاعيّة اتّخذت من التّنظير أداة للتصدّي للشعرية اليونانية الوافدة تَطوَّر الشِّعار مع نقاد العمود من "لكم بديعُكم ولنا بديعُنا" إلى شعار "لكم شعريَّتُكم وطريقتُكم ولنا شعريَّتُنا وطريقتُنا" في تأكيدٍ صريح للطّابَع القوميّ للنظريّة. ففي هذا السياق يتنزَّل إلحاحُهم على "الكلام العربيّ"[2] و"الطريقة العربية"[3] و"عَرَبيّة البحتري وطريقته"[4] وعلى الشعر الذي " لا يأتي به إلا عَربيُّ اللفظ عَربيُّ المعرفة بما ينثر وينظم"[5]. فبالرّغم من القيمة النّظرية لكلامهم على العمود فإنه قد تمّ تركيز النظرية في أجواء من الغيرة القومية والسخط العارم على كل شعر خالف شعر الأوائل وحاد عن رسم بلاغتهم. وكأنّهم يستلهمون تلك الغيرة وذلك السخط مما قاله الجاحظ: "وفضيلة الشِّعر مقْصورة على العرب وعلى من تكلَّم بلسان العرب"[6].

ب/ طور بناء النّظريّة: ويمثِّل هذا الطورَ عبدُ القاهر الجرجاني بلا منازع. إنّ المفاهيم النقدية الرئيسيّة المتَّصلة باللفظ والمعنى في الشعر والتي ضبطها الأسلاف ضمن تنظيرهم لعمود النظرية ظلّت هي الإطار المرجعي لكلّ ما قاله عبد القاهر في شأن النَّظم وأمرالمزيَّة. ولكنّه عمد في المقابل إلى إحداث نقلتين نوعيّتين: النُّقلة الأولى منهجيَّة نزَّل بمقتضاها قضية اللفظ والمعنى في إطارها اللّغوي والفلسفي الصحيح. فأرسى نظره على حَدَثَيْ الفكر واللّغة وما يربطهما من علاقة جدلية قائمة على قانون التأثير والتأثّر، ليصهر ذيْنك الحدثين ـ ومن ورائهما اللّفظ والمعنى ـ في مفهوم جماليّ جامع هو مفهوم

(1) راجع مفهوم: Le Petit Robert p: 2246 Théorie. وراجع ص 938 من هذا الفصل: الهامش (1).
(2) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 177
(3) نفسه ج 03 ص 351
(4) نفسه ص 378
(5) نفسه ص 421–422
(6) الجاحظ: الحيوان ج 01 ص 75

(النَّظم) الذي تحوَّل معه إلى نظريّة داخل النّظريّة. أما النُّقلة الثانية فتتّصل بطبيعة الممارسة الجمالية للشعر فلاح لنا عبد القاهر ـ خاصّة في أسرار البلاغة ـ من صنف المتقبِّلين الذي يحكم على النص وهو يتلذّذه ويتلذّذه وهو يحكم عليه(1) في تعادليّة عجيبة بين العقل والذَّوق قلَّ أن يحقِّقها النّاقد الواحد. وقد أتاحت تلك التعادليّة لعبد القاهر طرح "أمر المزيّة" على بساط البحث والنظر والتعليل بعد أن كانت لديهم شيئا يقع في النفس ويستعصي على الإدراك. فلئن أتيح لعبد القاهر بحكم عُدَّته المنهجيّة والمعرفيّة أن يُنتج نظريًّا مساهمات سابقيه من نُقَّاد ومتكلِّمين فإنّ أطروحاته بشأن الصِّياغة والتَّصوير في الشِّعر ضمن نظريّته في النَّظْم ظلت مشدودة برحم ماسّة إلى أطروحات الجاحظ المؤسِّس التي قادته إلى إقامة الصِّلة بين الشِّعر والرَّسم. فهو إذ يقارن -مثلا- بين الكلام الذي تُرَى المزيّة في نظمه وبين أجزاء الصِّبْغ التي تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين(2) فإنه يعتبر ـ اهتداء بما نبّه إليه الجاحظ ـ أنّ الشَّاعر شأنه شأن الرّسّام، وهو الموقف نفسه الذي أقرّه أرسطو في كلامه على الشِّعر باعتباره محاكاة(3). إنّ هذا الاتفاق ـ المختلِفة أسبابُه ـ بين الجرجاني وأرسطو في الاعتداد بمفهوم الصُّورة وفي التقريب بين الشِّعر والرَّسم دليل جهير على أن عبد القاهر تجاوز في تنظيره الإطار القوميّ للنظريّة الشعريّة العربيّة إلى إطار كونيّ عامّ أثار فيه ما يتّصل بجوهر الشعر بقطع النظر عن اللسان الذي ينتمي إليه ذلك الشِّعر. فالعرب إذ يحدِّدون الشعر بأنه صياغة وتصوير فإنهم ينبّهون إلى خاصيّة عامّة لا تقف على شعر دون آخر لأن طريقة نظم الكلام ـ أو ما يعبّر عنه بالأسلوب ـ تظلّ هي الفارق النوعي الرئيسي بين الكلام الفني المؤثّر والكلام العادي الغُفْل القائم على محض الإبلاغ. فلا غرابة أن تسهل ترجمة المعنى النثري وتعسر في المقابل ـ إن لم نقل تستحيل ـ ترجمة المعنى الشعري الذي هو صورة أو شكل: Forme قبل أن يكون مادة: Substance. فمثلما تَنَبَّه الجاحظ بفطنته المعهودة إلى إشكاليّة ترجمة الشِّعر إدراكاً منه لخصوصيّة بِنْيته واستعصائها على النقل تنبَّه نُقَّاد زماننا إلى الإشكالية نفسها(4) فأكَّد J.Cohen في دراسته القيِّمة ضرورة التّمييز، في نطاق المضمون،

(1) راجع الفصل الثالث من القسم II.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 88

(3) أرسطوطاليس: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمان بدوي بيروت دار الثقافة ط 2 1973 ص 72

(4) J.Cohen: Structure du langage poétique p:35

إن صعوبة ترجمة الشعر العربي التي أثارها الجاحظ لا يمكن تفسيرها بأن الشعر العربي قد يكون مفتقرا إلى=

بين الصّورة أو الشكل Forme وبين المادّة: Substance، فنَقْل مادَّة المعنى إلى لسان آخر ممكن، أما نقْل الصورة فمتعذِّر، فنحن، حسب كوهين، بإزاء مستويين: مادّة المضمون وهي الدَّلالة: Signification والشَّكل أو الصُّورة ويراد بهما الأسلوب: Le style. فترجمة النَّثر ـ الخالي من الشِّعريَّة طبعاً ـ لا تطرح إشكالا لأنه يمثِّل الدرجة الصِّفر للصورة أو الأسلوب باعتبار أنّ المبنى في النثر يظلّ غير فاعل في المعنى. ولكنْ بمجرَّد أن يصبح للأسلوب قيمة وأثَر كما هو الحال في الشعر، يُطرح إشكال ترجمة المعنى. فيصبح المبنى فاعِلاً إذ يستحيل إلى شكلٍ أو صورة أو بنْية ذات خصوصيَّة تعسر، إن لم نقل تتعذّر، إعادة صياغتها وبنائها بلسان آخر، لذلك لا يمكن الاحتفاظ، في نقل قصيدة شعريّة، إلا بالمعنى (أو المادّة) أما الصّورة فإنها تضيع ويضيع معها الشِّعر[1]. إنّ العرب إذ يُقرّون بأن جودة الشعر في جودة نظْمه صياغة وتصويرا فإنّما يُثْبِتُون مبدأ عامّاً: Elément général يعدو ما يميِّز شعرَهم الجاري على أساليب لسانهم إلى ما يميِّز أشعار غيرهم من الأمم الأخرى وهو ما يشهد بالطابع العامّ أو الكونيّ: L'aspect universel لنظريّة الشِّعر عند العرب على أساس التَّقسيم القائم للآداب إلى عامَّة وقومية[2].

يتَّضح من خلال ما تقدم تقاطع "القوميّ" و"الكونيّ" في نظريّة الشعر العربيّة مما يشهد بعمق المقاربة النظرية التي حظيت بها تلك النظرية من لدن نقاد أفذاذ مثل الجاحظ وعبد القاهر. وبقدر ما كان حرص النقاد من ذوي النزعة التأصيلية على احترام عروبة النظرية وانتمائها إلى أصول "طريقة العرب" و"كلامهم" دون الخروج عن مقوِّمات الكلام المُبين التي ينهض عليها خطاب الفهم لديهم، فإن فئة أخرى من الفلاسفة والنقاد المتأثِّرين بهم لم تجد حرجا في أن تُخصب، من خلال الكلام على قضية اللفظ والمعنى، نظريّة الشِّعر العربيّة بمفاهيم تبدو في غالب الأحيان غريبة عن العقلية البيانيّة العربيّة لأنّها إمّا مقتبَسة وإمّا مستوحاة من "الآخَر" اليونانيّ. وسيأتي الكلامُ على جهود هذه الفئة في الفصل الموالي.

= البعد الإنساني في إطار إقرار ضمني بالنقص مثلما ذهب إلى ذلك حمادي صمود (التفكير البلاغي عند العرب ص 142) لأن صعوبة ترجمة الشعر ظاهرة لا تقتصر على الشعر العربي لأن كل شعر، نظرا لقيمته التعبيريّة، يمكن نقل معناه ويتعذّر نقل أسلوبه أو صُوَره. وقد تبين لنا ذلك من خلال مقارنة كوهين بين النثر والشِّعر على صعيديْ المادة Substance والصُّورة أو الشكل: Forme ضمن حديثه عن تعذّر ترجمة الشعر.

(1) نفسه

(2) رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب. ترجمة عادل سلامة. المملكة العربية السعودية. دار المريخ للنشر ط 3 1992 ص 75

الفصل الثَّالث

قضيَّة اللفظ والمعنى وإخصاب نظريَّة الشِّعر (المؤثِّر اليونانيّ)

ما كانت أسباب إخصاب النّظريّة الشِّعريّة لتتوفّر لو لم يتمّ نقل الفلسفة اليونانيّة إلى العرب منذ الرّبع الأخير من القرن الثاني وطوال القرنيْن الثّالث والرّابع[1]. وقد كانت فترة الخليفة العبّاسي المأمون[2] من أزهى فترات المعرفة في تاريخ العرب. فهو مَنْ أنشأ بيت الحكمة "للتوفّر على ترجمة علوم الأوائل من اليونانيّة والسِّريانيّة إلى العربيّة"[3]، وهو مَنْ أرسل البعثات للبحث عن المخطوطات اليونانيّة[4]. فلا غرابة إذن أن تشمل حركة التّرجمة معظم التّراث اليونانيّ[5]. بما في ذلك ما يتعلّق بفنَّيْ الخطابة والشِّعر. بذلك تهيّأت أرضيّة نظريّة جديدة مختلفة عن الأرضيّة التي صدر عنها نُقَّاد التّأصيل في معالجة قضايا الشِّعريَّة. ففي هذا الإطار برزت محاولات إخصاب لنظرية الشعر العربيّة من خلال معالجة جديدة لقضيّة اللفظ والمعنى. وقد ارتبطت تلك المحاولات بفئتيْن بارزتيْن: فئة الفلاسفة وفئة المتأثِّرين بالفلسفة والمنطق من النُّقَّاد. ولمّا كان تأثّر النقّاد ناتجًا ضرورةً عن الأخذ بأصليْن معرفيَّيْن يونانيَّيْن كالفلسفة والمنطق[6] وجب التوقّف عند مساهمة الفلاسفة أوّلا حتّى نتبيَّن أثر ما قاله هؤلاء على اللّفظ والمعنى في الشِّعر ـ ضمن تعاملهم مع التراث اليوناني نَقْلاً وشَرْحًا ـ في مساهمات النّقاد المتأثِّرين بالفكرة اليونانيّة في تدبّر الشعر العربي وقضاياه.

---

(1) عبد الرّحمان بدوي: الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية. سوسة / تونس دار المعارف للطباعة والنشر (دت) ص 05

(2) راجع في ترجمة (المأمون): جلال الدّين السّيوطي: تاريخ الخلفاء ص 364 وما بعدها.

(3) عبد الرحمان بدوي: الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية ص 08 وراجع أيضا.
ماجد فخري: مختصر تاريخ الفلسفة العربيّة. بيروت دار الشورى ط 19811 ص 12

(4) نفسه . وراجع: كامل حمّود: دراسات في تاريخ الفلسفة العربية ص 66 ـ 67 وراجع عن أشهر النَّـقَـلَة ص 70 وما بعدها.

(5) نفسه ص 10

(6) "الفلسفة" كلمة يونانيّة الأصل مركّبة من جزءيْن هما: "فيلو" وتعني محبّة، و"سوفيا" وتعني الحكمة. راجع:
كامل حمّود: دراسات في تاريخ الفلسفة العربية ص 13. والمنطق عند الفارابي هو آلة الفلسفة وممهِّد لسبيلها وليس قسما من أقسامها (نفسه ص 16).

I/ معالجة الفلاسفة لقضيّة اللّفظ والمعنى:

لقد شكّلت المجهودات النَّظريّة التي بذلها الفقهاء وعلماء الكلام بذورًا لظهور التّفكير الفلسفي المنظَّم بداية من الكنديّ (ت 252 هـ)[1]. وقد ذكر المهتمّون بتاريخ الفلسفة العربية أسماء بارزة مثل الفارابي (ت 339 هـ) وابن سينا (ت 428 هـ) وابن باجة (ت 533 هـ) وابن طفيل (ت 581 هـ) وابن رشد (ت 595 هـ؟)... إنّ هؤلاء "لم يكونوا موضع خلاف في كونهم فلاسفة سواء عند الباحثين المحدثين أو حتّى عند القدماء"[2]. ومن هؤلاء الفلاسفة مَن تكلَّم على الشِّعر ضمن اهتماماته الفلسفيّة العامّة. ولمّا لم تكن غايتنا استخراج ماقالوه ضمن تلك الاهتمامات عن "التخيّل" و"المحاكاة" و"التّخييل" وما يميّز الشِّعر عن النَّثر[3] صرفنا عنايتنا إلى بعضٍ منهم خَصَّ الشِّعرَ بعناية مستقلّة مثل الفارابي وابن سينا وابن رشد من خلال كلامهم بالاختصار أو التفسير على كتاب (فنّ الشعر) لأرسطو. لذلك سنقْصر نظرنا على معالجة هؤلاء الثلاثة لقضية اللفظ والمعنى وما يمكن أن تتمخّض عنه من رؤية أو نظريّة تتصل بالشعر مفهومًا ووظيفةً. وبالرغم من أهميّة ما أثاره العلاَّمة عبد الرحمان بدوي من مطاعن في تعامل الفلاسفة العرب مع (فنّ الشعر) لأرسطو[4] فإنّ الأكيد أنَّ هؤلاء فلاسفة قبل أن يكونوا مجرَّد شُرَّاح أونَقَلَة. لذلك لا يعنينا مدى التزامهم أو خروجهم عن النصّ اليوناني بقدر ما تعنينا تصوّراتهم للشعر الخاصة بهم ولاسيّما المتعلّق منها بقضية اللفظ والمعنى. ولعلّ ابن

---

(1) ماجد فخري: مختصر تاريخ الفلسفة العربية ص 29. وراجع عن ريادة الكندي: جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية بيروت الشركة العالمية للكتاب 1989 ص 129.

(2) ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ص 08.

(3) قام عمل ألفت محمد كمال عبد العزيز (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ...) على جمع آراء الفلاسفة ووصفها أكثر مما قام على كشف المنطق الداخلي الذي يحكمها بالرغم من أنها وعدتْ بذلك في بداية بحثها (ص08). هذا بالإضافة إلى عدم تسليطها الضوء على صلة "نظريّة الفلاسفة" بنظرية العرب العامّة في الشعر ائتلافا أو اختلافا إذ لا يمكن بأيّة حال الحديث عن نظرية للفلاسفة المسلمين معزولة عن أصول تفكير غيرهم من العلماء والنقاد المسلمين الذين تجمعهم وإيّاهم مظلّتا النّسب والدّين.

(4) راجع ما قاله عبد الرحمان بدوي في تصديره لكتاب فنّ الشعر ص 52 وما بعدها إذ أكّد أن تلخيصات الفلاسفة العرب لفن الشعر لأرسطو جاءت في معظمها محرّفة للنص الأصل مما حال بينهم وبين الاستفادة الظاهرة منه.

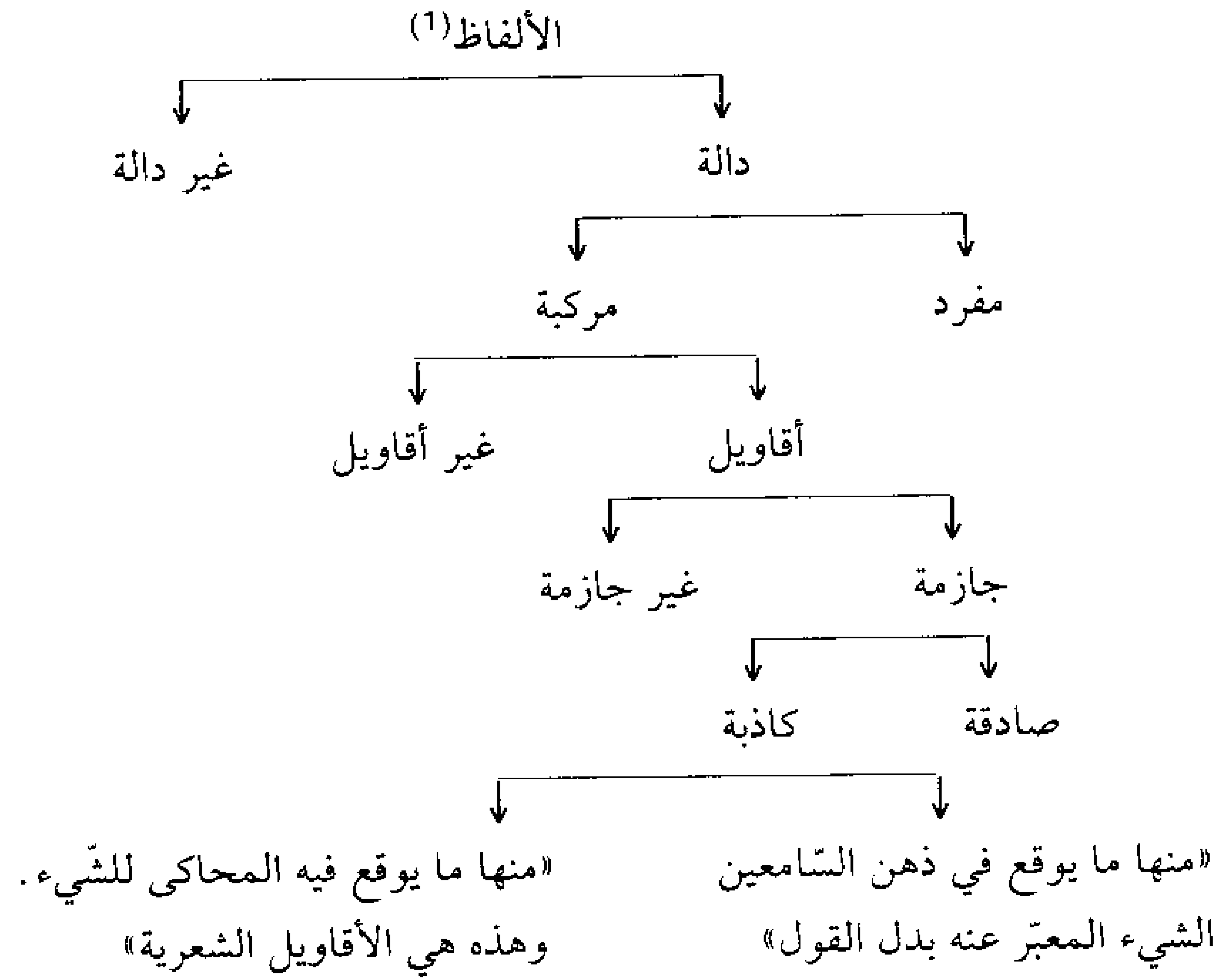
رشد الذي كان أبعد عن النّص اليونانيّ من الفارابي وابن سينا ممّا جعله - في نظر المترجم - أقل توفيقا من سابقيه هو في نظرنا الأكثر تعبيرًا منهما - بحكم تعويله على قراءة إنتاج أرسطو في ضوء الشّعريّة العربيّة أكثر من تعويله على نقْله وشرحه - عن رؤية الفيلسوف العربيّ المسلم الذي يحاول أن يُخصب مفاهيم الشعريّة العربيّة بمفاهيم الشعرية اليونانيّة ضمن اهتمام بارز بما يحكم الشِّعر، أيّ شعر، من قوانين كُلِّيَّة. ومهما يكن من تفاوت بين أطراف هذا الثالوث من الفلاسفة في التركيز على جوانب أكثر من أخرى، فإننا نعتبر مساهماتهم في الكلام على اللفظ والمعنى في الشعر من خلال قراءاتهم كتاب (فنّ الشعر) لأرسطو مساهمة نظرية واحدة محكومة بنسق فلسفي واحد. لذلك أمكن التوقّف معهم عند محلّ الأقوال الشعريّة من نسقهم الفلسفي العامّ ثم عند اللفظ والمعنى ومفهوم الشعر وصولاً إلى الكشف عن جدلية العامّ: Le général والخاصّ: Le particulier وأثرها في إخصاب نظريّة الشِّعر عند العرب.

1/ محلّ الأقوال الشِّعريّة من النّسق الفلسفيّ العامّ:

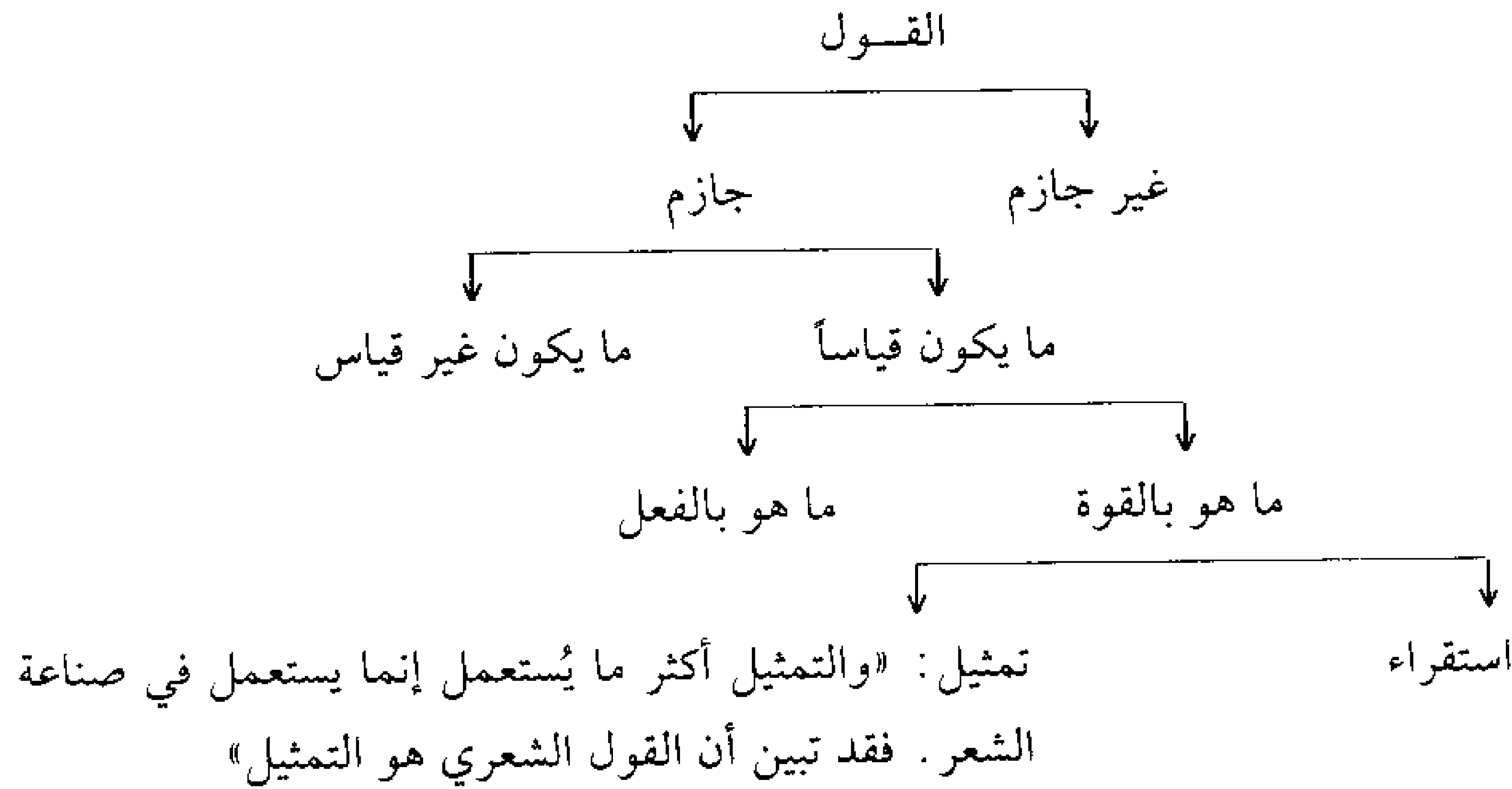
يتنزَّل كلام الفارابي على الشِّعر ضمن تقسيمه للعلوم إلى لسانية تتّصل بعلوم المفردات والمركّبات وقواعد الإعجام والإعراب والعروض وسواها وإلى علوم عقليّة تشمل المنطق بأجزائه الثّمانية وهي "المقولات" و"العبارة" و"القياس" و"البرهان" و"الجدل" و"الفلسفة" و"الخطابة" و"الشِّعر"[1]. فالشِّعر إذن هو فرع من فروع المنطق الذي يُحَصِّنُ حسب الفارابي طريق طالب المعرفة من الأغلاط والزلاّت[2]. فالمسألة الشعريّة مرتبطة إذن بالمسألة المعرفيّة لذلك فإنّ الفارابي يصنّف الأقوال وفق ثلاثة معايير: معيار (الدّلالة) ومعيار (الجَزْم) بالمعنى المعرفي ومعيار (الصِّدق والكذب):

(1) ما جد فخري: مختصر تاريخ الفلسفة العربية ص 48. وذكر الفارابي علوما أخرى كالعلم المدني وعلم الفقه (نفسه ص 50)
(2) نفسه

أ/ تصنيف الأقوال حسب معيار (الدّلالة):



ب/ تصنيف الأقوال حسب معيار (الجَزْم)[2]



(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فنّ الشعر ص 150.

(2) نفسه: ص 151

ج/ **تصنيف الأقوال حسَبَ معيار (الصِّدق والكذب)**: يقول الفارابي: "إنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لامحالة بالكلّ وإما أن تكون كاذبة لامحالة بالكلّ وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقلّ، وإمّا عكس ذلك. وإما أن تكون متساوية الصِّدق والكذب. فالصّادقة بالكلّ لا محالة هي البرهانيّة والصّادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدليّة. والصّادقة بالمساواة فهي الخَطَبِية والصّادقة في البعض على الأقلّ فهي السّوفسطائية، والكاذبة بالكلّ لامحالة فهي الشِّعرية. وقد تبيّن من هذه القسمة أنّ القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانيّة ولا الجدليّة ولاالخطابيّة ولا المُغَالطيّة، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس - وأعني بقولي "ما يتبعه": الاستقراء والمثال والفراسة وما أشبهها ممّا قُوَّتُه قُوَّةُ قياس"[1].

بقطع النظر عن الزّاوية الفلسفيّة المعرفيّة المتحكِّمة في مثل هذه التَّصنيفات، فإنّ ما يعنينا منها أساسًا هو موقع القول الشِّعري. لذلك استرعت انتباهنا ثلاثة مفاهيم رئيسيّة. مفهوم (المحاكاة) الذي ارتبط بالتَّصنيف الأول ومفهوم (التَّمثيل) الموصول بالتَّصنيف الثاني ومفهوم (الكذب) المتعلِّق بالتَّصنيف الثالث:

1) مفهوم المحاكاة: إنّ الشاعر مُحَاكٍ ولايعني ذلك أنه مُغَلِّطٌ لأنّ من شأنه الاهتمام بـ(الشَّبِيه) لا بـ(النَّقِيض): "ولا يظنّن ظانٌّ أنّ المغلِّط والمحاكِي قولٌ واحدٌ، وذلك أنّهما مختلفان بوجوه: منها أنّ غرض المغلِّط غير غرض المحاكِي إذ المغلِّط هو الذي يغلِّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أنّ الموجود غير موجود وأنّ غير الموجود موجود. **فأمّا المحاكِي للشيء فليس يوهم النَّقيض لكن الشَّبيه**"[2]. ويضرب الفارابي مثالَيْن حسيّيْن دقيقيْن للتَّمييز بين التَّغليط والمحاكاة. ففيما يتعلّق بالتَّغليط يذكر مثال راكب السَّفينة الذي يتوهَّم غلطًا أنَّ الأشخاص التي على الشّطوط متحرِّكة. ومثال مَنْ يبدو له القمر والكواكب في حالة حركة من وراء الغيوم السّريعة. أمّا فيما يتعلق بالمحاكاة فيذكر الحال التي تَعْرِضُ للنّاظر في المرائي والأجسام الصَّقيلة. إنّ المحاكاة إذن هي إيهامٌ بشبيه الشيء لا بنقيضه. فالشاعر متى حاكى بغير الممكن كان غالِطًا. يقول ابن سينا: "فمِن غلط الشاعر محاكاتُه بما ليس بممكن، ومحاكاته على التَّحريف، وكذبه

---

(1) نفسه

(2) نفسه ص 150

في المحاكاة كمن يُحاكِي بأُيَّلٍ (= الوعْل وهو ذَكَر ذُو قرنيْن) أنْثى ويجعل لها قرنًا عظيمًا (. . .) ولا تصحّ المحاكاة بما لا يمكن وإن كان غير ظاهر الإحالة ولامشهورها"[1].

فالمحاكاة تقوم على المِثْليَّة فهي "إيرادُ مِثْلِ الشيء وليس هو هو فذلك كما يُحاكَى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطَّبيعيّ"[2]. كما أكَّد ابن رشد أن المحاكاة هي محاكاة "للمَعْنويّ" "بالمحسوس" مع الحفاظ على مبدإ المناسبة: ". . . ومنها أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة إذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعاني حتّى تُوهِم أنَّها هي"[3]. ولا يتأخَّر ابن رشد عن تدعيم فكرته بالشّواهد خلافاً لسابقيْه اللّذيْن كانا ضنينين بها[4]. فأرْدَفَ قائلاً: "مثل قولهم في المِنَّة إنها طوْق العنق. وفي الإحسان: قيْد، كما قال أبو الطيب (الطويل): * ومَنْ وَجَدَ الإحْسانَ قيْدًا تَقيَّدَا * وهذا كثير في أشعار العرب. ومنه قول امرىء القيس * قَيْد الأوَابِد هَيْكَل * . وما كان من هذه أيضاً غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن يطرح. وهذا كثيراً ما يوجد في أشعار المحدثين وبخاصة في شعر أبي تمام مثل قوله * لاَ تَسْقِني ماءَ الملاَم. . . * فإن الماء غير مناسب للملام. وأسخفُ من هذا قولُه (الخفيف): * كُثُبَ المَوتِ رَائبًا وحَليباً *"[5]. هكذا يتجلّى حرصُ ابن رشد على التقريب بين (المحاكاة) المفهوم اليوناني المشروط بالمِثْليَّة والتَّناسب وبين التَّشبيه والاستعارة المفهوميْن البلاغيَّيْن العربيَّيْن القائميْن عند نُقاد العمود على قاعدتيْ "القُرْب" و"المناسبة". وتجلّى لنا نزوع هذا الفيلسوف إلى إخصاب المفهوم العربي بالمفهوم اليوناني من خلال استدعائه لشواهد شعرية: نمط منها يجسِّم المحاكاة بالمفهوم اليوناني مثال ذلك ما قاله امرؤ القيس

---

(1) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشّفاء". ضمن (فنّ الشعر) لأرسطو ص 196 - 197.

(2) نفسه ص 168.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ضمن (فن الشعر) لأرسطو ص 223.

(4) ذكر تشارلس بتروث أحد محقِّقيْ تلخيص كتاب الشعر لابن رشد في تصديره للكتاب أن "ابن رشد لم يعمد فقط إلى النظر الفلسفي القائم على الأمثلة اليونانية كغيره ممن تعرّضوا لكتاب الشعر لأرسطو. بل تجاوز ذلك وحاول تطبيق النظرة الأرسطية على الشعر العربي مع اجتلاب الأمثلة له من أشعار العرب التي يعرفها (. . .) وتبيين ما كان يوجد في أشعار اليونان ولايوجد في شعر العرب وبالعكس. وباستقراء تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر نجد شواهده الشعرية بلغت 68 شاهدا في 101 بيتا في حين أن رسالتيْ أبي نصر الفارابي في الشعر قد خلتا من الشواهد الشعرية، بينما نجد شاهدًا واحدًا فقط في كتاب الشعر لابن سينا" راجع: ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر تحقيق تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 17-18.

(5) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص 223-224

والمتنبّي، ونمط منها يجسّم المحاكاة المخالِفة لذلك المفهوم ومثال ذلك استعارة أبي تمام (الماء) للملام أو تصوير الموت في صورة الرائب والحليب. وهو ما اعتبره ابن رشد في غاية السُّخف. إن موقف ابن رشد لا يكاد يختلف عن مواقف النقاد المتعصِّبين للقديم مع اختلاف في التَّعبير. فأولئك ينكرون (الإشارات البعيدة)[1] وابن رشد يُنكر (المحاكاة البعيدة)[2]. فالمتصوَّر واحد ولا اختلاف إلا على صعيد العلامة. إنّ قراءة ابن رشد لأرسطو لم تكن بمنأى عن النّظريّة الشّعريّة لقدماء النُّقاد كما لم تكن قراءته لتلك النظريّة بمنأى عن مفاهيم الشّعريّة اليونانيّة.

2) مفهوم التمثيل: أكّد الفارابي من خلال تصنيفه الثاني للقول أنَّ "التَّمثيل أكثر ما يُسْتعمل إنّما يستعمل في صناعة الشعر"[3] مُقِرًّا "أن القول الشعري هو التمثيل"[4]. والملاحَظ أنّ مفهوم (المحاكاة) يصبّ في خانة (التّمثيل) الذي هو وسيلة المحاكِي في عقد صلات التشابه بين الأمور المعنوية والأمور المحسوسة على حدّ عبارة ابن رشد: "إن كل مَثَلٍ وخُرافة فإمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ماهو عليه بل على سبيل التَّبديل وهو الاستعارة والمجاز، وإمّا على سبيل التركيب منهما. فإنّ المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو"[5] فمسالك التمثيل إذن عديدة هي التّشبيه والتّبديل أو الاستعارة والمجاز وما يُركَّبُ منهما. ولا يتأخّر ابن رشد كعادته في إطار قراءته المقارنة للشعريَّتَيْن العربيّة واليونانيّة عن معالجة مفهوم التَّمثيل بأكثر تفصيلا وباعتماد شواهد موضِّحة: "و أصنافُ التّخييل والتّشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركَّبٌ منهما. أما الاثنان البسيطان فأحدُهما تشبيه شيءٍ بشيءٍ وتمثيله به، وذلك يكون في لسانٍ لسانٍ بألفاظٍ خاصَّة عندهم، مثل: كأنّ، وإخال، وما أشبَه ذلك في لسان العرب، وهي التي تُسمَّى عندهم حروف التشبيه. وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه وهو الذي يُسَمَّى الإبدال في هذه الصناعة وذلك مثل قوله تعالى: "وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ"[6] ومثل قول الشاعر (الطويل): * هو البَحْرُ مِن أيِّ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 158

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص 223.

(3) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء ص 151

(4) نفسه

(5) ابن سينا: فن الشعرِ من كتاب "الشفاء" ص 168

(6) سورة الأحزاب: الاية 06

النَّواحِي أتيتَه * وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدْخل الأنواع التي يُسمّيها أهل زماننا استعارة وكناية مثل قول الشاعر(الطويل): * وعُرِّيَ أفْراسُ الصّبا ورواحلُه * (. . .) وأما القسم الثاني فهو أن يبدَّل التشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة، أو الشمس هو فلانة، لا: فلانة كالشمس، ولا: هي الشمس. وبالعكس قول ذي الرّمّة * ورَمْل كأوْرَاكِ العَذَارَى. . . *. والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركَّب من هذيْن"[1].

فمسالك التّمثيل متعدِّدة أبرزها التَّشبيه بأنواعه المرسل والبليغ والمقلوب والاستعارة والكناية. . . إنّ الفيلسوف إذ يقرُّ بأنّ الشعر هو التمثيل فلأنّه يعتبر أن جوهر الشعر محاكاة بواسطة الألفاظ لعالَم المحسوسات. فالتَّمثيل في الشّعر يتنزَّل في إطار التَّمثيل في الفنّ. فالشّاعر يرسم بالكلمات والرّسّام يرسم بالأصباغ فكلاهما يحاكي المحسوسات لصناعة المعنى. يقول الفارابي عن صناعة الشعر "إنّ بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التَّزْويق مناسبةً. وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتّفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها. أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضيْن تشابها وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ. وإنّ بين كليهما فرقاً. إلاّ أن فعليْهما جميعاً التشبيه وغرضيْهما إيقاع المحاكَيات في أوهام الناس وحواسّهم"[2].

فالتَّمثيل وسيلة للفنَّان شاعرا كان أم مصوِّرا. والمحاكاةُ غرضُه من استعمال تلك الوسيلة ومتى لم يعوِّل على التمثيل تبطل المحاكاة ومتى تبطل هذه يبطل الفنّ: "إنّ الشاعر يجري مجرى المصوِّر فكلٌّ واحد منهما محاكٍ، والمصوِّر ينبغي أن يحاكِيَ الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظنّ أنها ستوجد وتظهر. فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللّغات والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقّلية فإن ذلك من شأن صناعة أخرى"[3]. فمقالةُ الشَّاعر تختلف ـ بفضل اعتماده مسالك التّمثيل ـ عن مقالةِ سواه من غير الشعراء لأنّ الشعر يمثِّل لغة داخل اللغة. فمثلما يُتاح للرّسّام الحاذق أن يصوِّر المشهدَ مفعمًا بالحياة، والشخصَ وكأنه إنسان من جسد وروح يهمّ بالكلام أو الفعل، فإنه يتاح للشاعر الحاذق أن يصوِّر "كلّ شيء بحسب ماهو

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ص 202 ـ 203

(2) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء ص 158

(3) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 196

عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النَّفْس"(1). وضرب ابن رشد لذلك مثال قول المتنبي في وصف الحالة النفسيّة التي بدا عليها الأسير وهو مذعور بحضرة سيف الدولة (الطويل):

أتـاكَ يكـادُ الـرَّأْسُ يَجْحَـدُ عُنْقَـه ... وتَنْقَدُّ تحْتَ الذُّعْرِ منْه المَفَاصِلُ

يقـوِّم تقْـويـمُ السِّمَـاطيْـن مَشْيَـه ... إليـكَ إذَا مـا عـوَّجَتْـه الأَفَـاكِـلُ(2)

فنجاح الشاعر في التّصوير راجع إلى دقّة المماثَلة بين الجسد المتداعي ونفسيّة الأسير المتداعية من شدّة الذّعر.

3) **مفهوم الكذب**: وضع الفارابي الأقاويل عامّةً بين حدَّيْن متناقضيْن: حدّ الصدق الكلّي وتمثّله الأقاويل البرهانية، وحدّ الكذب الكلّي وتمثّله الأقاويل الشِّعرية. وبين ذيْنك الحدَّيْن تتفاوت الأقوال الأخرى في حظوظِها من الصِّدق والكذب. إنّ الصدق والكذب مفهومان يحيلان بالضرورة على النّسق الفلسفيّ المعرفيّ العام الذي يحكم كلام الفيلسوف على الشِّعر. فالصِّدق يحيل على "البرهان" والكذب يحيل على "الشِّعر". والبرهان والشعر يمثّلان جُزْءين من ثمانية أجزاء تشكِّل المنطق. وهي، بالإضافة إلى البرهان والشِّعر، "المقولات" و"العبارة" و"القياس" و"الجدل" و"الفلسفة" و"الخطابة". والمنطق يمثِّل بدوره العلوم العقليّة المتَّصلة - في فلسفة الفارابي - بعلوم أخرى لسانيّة وسياسيّة وفقهيّة ومدنيّة(3). فنحن إذن بإزاء منظومة ليس فيها علم أفضل من سواه، لأن المنطق الذي تنهض عليه العلوم العقلية عبارة عن شجرة ذات أفنان، والشِّعر فَنَنٌ من تلك الشّجرة. لذلك لا ينبغي أن يُفهم من اقتران الشِّعر بالكذب أنّ في ذلك غَضًّا من قيمة الشِّعر: لأنّ "لفظة" الكذب" موهِمَة هنا. فهي ليست غضًّا من قيمة الشعر، وإنّما هي لتمييز الأقاويل الشعرية عمّا يَعْتمد إطلاقاً على البرهان ويكون صدقاً كلّه"(4). فلئن ارتبط (الصِّدق) بالبرهان باعتبار أنّ البرهان هو "القياس المؤلَّف من اليقينيّات سواء كانت ابتداءً وهي الضَّروريات أو بواسطة وهي النَّظريّات"(5) فإنّ (الكذب)

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ص 222

(2) نفسه

(3) ماجد فخري: مختصر تاريخ الفلسفة العربية من ص 48 إلى ص 50

(4) إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 217 - 218

(5) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 44

مرتبط (بالتَّخْييل). فالأقاويل الشعرية كاذبة "لأنها قائمة على التَّخييل"(1). إنّ الكلام على التخييل يحيل ضرورةً على توظيف الشاعر للخيال باعتباره يمثل عند الفلاسفة "القُوَّة المصوِّرة"(2). ويعرّفه الشّريف الجرجاني بأنه "قُوَّة تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صُوَر المحسوسات بعد غيْبوبة المادّة بحيث يشاهدهُا الحسّ المشترك كلّما التفت إليها. فهو خزانة للحسِّ المشترك ومحلُّه مؤخَّر البطن الأوّل من الدِّماغ"(3). إنّ قدرة الشاعر على الكذب ـ ومن ثمّ على التّخييل ـ مستمَدَّة من طاقة "قُوَّته المُصَوِّرة" أي من الخيال. فالأقوال الشعريّة مرتبطة بالإدراك. وقناةُ ذلك الإدراك في الشِّعر المَحْسوسات وفي البرهان اليقينيَّات. فمن هذه الزاوية النَّظريَّة المعرفيَّة نظر الفلاسفة إلى أهميّة الكذب في الشعر احتفاءً منهم بمفهوم التَّخييل إذ نحا معظمهم منحى المعلِّم الأوّل الذي يعتبر "الشِّعر أوفر حظًّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التَّاريخ"(4). وقد عالج ابن سينا الفكرة نفسها عندما قال: "ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر لأنه أشدّ تناولاً للموجود وأحْكَمُ بالحُكْم الكلّي"(5). و"الكلام الآخر" يعني به الذي يكون الغرض منه "إفادة نتيجة التجربة"(6) أي المرتبط بالأحوال الجزئيّة المفتقر إلى "الحكم الكلّي" وعنه يقول: "وأمّا ذلك النّوع من الكلام فإنّما يقول في واحدٍ على أنّه عارض له وحدَه، ويكون ذلك الواحد قد اختُرِعَ له اسم واحد فقط ولا وجود له ـ ونوع منه يقول في اقتصاص أحْوال جزئية قد وُجدت، لكنها غير مقولة على نحو من التَّخييل"(7). إن الشِّعر ـ شأنه شأن الفلسفة ـ وثيق الصِّلة بـ "الموجود" وقائم على "الكلّيّ". ولئن نزع الفارابي وابن سينا منزعاً فلسفياً خالصا في الكلام على الكذب في صلته بالتَّخييل الشِّعري ضمن تصنيف الأقوال الشِّعرية في إطار المعرفة الكلِّيَّة، فإنّ ابن رشد نَزَعَ، وفق منهجه المقارن بين النقد العربي والنقد اليوناني، إلى الكلام على "الكذب" في صلته "بالغلوّ" وهو مفهوم عربي دينيّ ذو صلة بقوله تعالى: "لاَ تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ"(8): "والنّوع الخامس

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 217
(2) ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص 26
(3) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 102
(4) أرسطو: فن الشعر ص 26
(5) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183
(6) نفسه
(7) نفسه
(8) سورة النّساء: الآية / 171

هو الذي يستعمله السّوفسطائيّون من الشعراء وهو الغلوّ الكاذب وهذا كثير في أشعار العرب والمحدثين مثل قول النابغة (الطويل):

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ المضاعَفَ نسْجُه وتوقِدُ بالصُفَّاحِ نارَ الحُباحِبِ

وقول الآخر (الوافر):

فلولاَ الرّيحُ أسمَعَ مَنْ بحجْرٍ صليلَ البَيْضِ تُقْرَعُ بالذّكور

(. . .) وهذا كثير موجود في أشعار العرب وليس تجد في "الكتاب العزيز" منه شيئًا، إذ كان يتنزّل من هذا الجنس من القول، أعني الشعر، منزلة الكلام السوفسطائي من البرهان. ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود مثل قول المتنبي (الطويل):

وأنّى اهْتَدَى هذا الرّسُولُ بأَرْضِه ومَا سَكَنَتْ، مُذْ سرتَ فيها، القَسَاطِلُ!
ومِنْ أيِّ مَاءٍ كانَ يَسْقِي جِيَادَه ولم تَصْفُ مِنْ مَزْجِ الدِّمَاءِ المَنَاهِلُ؟!"[1]

يتّضح من كلام ابن رشد تقاطع رؤيتين نقديَّتين في الكلام على الكذب: رؤية نقديّة عربية وصف في إطارها الظاهرة من خلال الربط بين (الكذب) و(الغلوّ) على غرار ما صنع العلماء بالشعر والجاحظ ونقّاد التأصيل في ذمّ الإفراط والسَّرف والتّنويه بمفهوم (المقدار) والدعوة إلى ضرورة الاحتراز من المبالغة. ويحتكم ابن رشد في نبْذِ "الغلوّ الكاذِب" إلى الخطاب القُدْوة ممثّلاً في القرآن باعتباره النّموذج الأساسي لكلِّ قول بليغ ممَّا يشكِّل مظهراً آخر من مظاهر رسوخ الرؤية النقدية العربية المحافظة في خطاب هذا الفيلسوف. وينضاف إلى ما تقدَّم استدعاء مفهوم (الطَّبع) من خلال الحديث عن الغلوّ لدى "المطبوع من الشّعراء". إنّ الآليات التي حلَّل بها ابن رشد ظاهرة الكذب هي آليات عربيّة خالصة. أمّا تعليل الظاهرة فقد تمّ في ضوء الرؤية النّقديّة اليونانيّة إذ وقعت المقابلة بين منزلة (الغلوّ الكاذب) من الشعر وبين منزلة (الكلام السُّوفسطائي) من البرهان فالغلوّ في الكذب هو، عند ابن رشد، سفسطة بما هي "قياس مركّب من الوهميّات"[2]. أمّا المحمود من الكذب فهو عبارة عن نزوع بالقول الشعري نحو البرهان. هكذا نلاحظ أنَّ ابن رشد يصنع أَغْطِيَةً من المصطلحات الفلسفيّة لمفاهيم نقديّة عربيّة. فجعل لما وصفه

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص 227 - 228.
(2) الشريف الجرجاني: التعريفات ص 118

القدماء بالغلوّ أو بالإفراط أو بالسَّرف غطاءَ (الكلام السوفسطائي)، كما جعل للعبارة التي لا يفارق فيها الشاعر الحقيقة أو للتي يكون فيها قريبا من الحقيقة غطاءَ (البرهان). لقد كانت لهذا الفيلسوف جُرْأة أكثر من سابِقيْه على إخصاب النّظريّة الشِّعريّة العربيّة عبر مسلكيْ المقارنة التحليلية والشواهد الشعرية المنتقاة، بقطع النظر عن التركيب المتكلَّف للمصطلح اليونانيّ على المصطلح العربيّ.

لقد اعتمدنا فيما تقدّم تصنيفات الفارابي للأقوال مُسْتَخْلِصينَ منها ثلاثة مفاهيم رئيسيّة هي (المحاكاة) و(التَّمثيل) و(الكذب). وانتهينا إلى أن المحاكاة أداتُها التمثيل سواء أكانت في إطار الشِّعر بوجه خاصّ أم في إطار الفنّ بوجه عامّ. كما انتهينا إلى أنّ جوهر الكذب هو التَّخييل، وسكتْنا في غضون ذلك كلّه عن وسائل المحاكاة ووظائفها مما له صلة بما سيأتي من كلام على (اللفظ والمعنى ومفهوم الشِّعر)، لذلك قصرْنا عنايتنا على تبيّن صلة الشِّعر بالنّسق الفلسفيّ العامّ، وتحديدا، بمنظومة العلوم العقلية القائمة على أجزاء المنطق الثمانية. ممّا أفضى بنا إلى اكتشاف المحلّ الرفيع الذي حظي به الشعر من الفلاسفة العرب باعتباره "أشدَّ تناولاً بالموجود وأحْكَم بالحُكْم الكلّيّ" على حد عبارة ابن سينا(1). لذلك كان عندهم أوفر حظّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التّاريخ. إنّ تبيُّن النّسق الفلسفيّ العامّ - المتّصل بالمسألة المعرفيّة تحديداً - والمتحكّم في تناول الفلاسفة للأقوال الشعرية أتاح لنا رصد السِّياق النَّظريّ الموجِّه لكلامهم على اللّفظ والمعنى في إطار وضعهم لمفهوم الشِّعر.

2/ اللفظ والمعنى ومفهوم الشّعر:

أ/ ما يتعلّق باللّفظ:

1) اللّفظ في ذاته: رأينا مع الفارابي أنّ الألفاظ تنقسم إلى دالَّة وغير دالَّة. والمراد بغير الدّالّة إمّا الأصوات التي هي محْض أجراس كالصَّواتم Les phonèmes أو الحروف التي يمكن أن تجتمع على غير معنى مما عُدّ عند العرب مُهمَلاً لا مستعمَلاً. أمّا فيما يتّصل بعلاقة الحرف بالصَّوت فقد أكَّد ابن رشد أنّ الحرفَ غيرَ المصوِّت يشكِّل مادَّة الصَّوت أمّا الصَّوت فهو صورة ذلك الحرف: "وبالجملة فينبغي أن تعلم أنّ الصَّوت يحدث من شيئيْن: أحدهما ما ينزل منه منزلة المادّة وهو الذي يُسمَّى حرفًا غيرَ مصوِّت،

(1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183

والثاني منزلة الصُّورة وهو الذي يسمّى حرفاً مصوِّتاً ويسمِّيه أهل لساننا الحركات وحروف المدّ واللّين"[1] ولا يخفى توظيف ابن رشد للثنائية الفلسفية التي شاعت في كتب النقد أيضاً وهي ثنائية: مادَّة/ صُورة. فالحروف موادُّ الأصوات قبل التَّصويت باعتبار أنَّ "مادَّة الشيء هي التي يحصل الشيء معها بالقُوَّة"[2]. أمّا بعد التَّصويت فتتَّخذ الحروفُ صُوَرَها أو أشكالَها باعتبار أنّ "صورة الشيء ما به يَحْصل الشَّيءُ بالفعل"[3]. فالحرف إذن هو صوت بالقوَّة، والصَّوت هو حرف بالفعل، والفارق بين الاثنين هـو الفارق بين القوَّة: La compétence والإنجاز: La performance . إنَّ الفيلسوف إذ يُعْنى باللَّفظ في ذاته فلأنَّ ذلك متَّصل وثيق الاتِّصال بسعيه إلى حصر "الأمور التي تجعل القول مُخيِّلاً"[4]. ومن تلك الأمور "المسموع من القول"[5]. ومن ذلك المسموع اللّفظ على وجه التَّحديد. ولمّا كان اللفظ هو أداة الشاعر في تحقيق المحاكاة وجب أن يكون محدَّد المعنى حتى يكون المحاكَى محدَّداً واضحاً. فمن غَلَط الشاعر أن يورد "لفظاً متَّفقا لا يُفهم ما عنى به من أمريْن متقاربين تحتمل العبارةُ كلَّ واحد منهما"[6]. أما إذا قُدِّر على الشاعر أن يكون شعره "بطَّالاً ليس فيه صنعة ومحاكاة"[7] فعليه في هذه الحال أن يرْأب الصَّدْع في قوله بأن "يُعنى فيه بفصاحة اللّفظ وقوّته ليتدارك به تقصير المعنى"[8]. ولكنّ ذلك مشروط بأن "تُتَجنَّبَ فيه البذالة اللَّهمَّ إلاّ أن يكون شديد الاشتهار كمَثَل مضروب"[9] لأنّ الشاعر إذا بلغ باللفظ حدّ "البذالة" خرج كلامه عن الشعر إلى الكلام المتعارَف وذلك راجع، حسب ابن رشد، إلى الإفراط في استعمال "الأسماء المستَولية": "وفضيلة القول الشِّعريِّ العَفيفيِّ أن يكون مؤلَّفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأُخَر، ويكون الشّاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية وحيث يريد التَّعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء (...) وكأنَّ الشاعر يجب له ألاّ

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشّعر ص 235

(2) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 195

(3) نفسه ص 135

(4) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 163

(5) نفسه

(6) نفسه ص 196

(7) نفسه ص 195

(8) نفسه

(9) نفسه

يفرط في استعمال الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حد الرَّمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارَف"[1]. وواضح حرص ابن رشد على التَّقريب ـ ولو بصفة ضمنيّة ـ بين هذه التعادليَّة اليونانيَّة بين "اللفظ الرمزي" و"اللفظ المستولي" وبين التَّعادليَّة العربيَّة التي رسّخها النّقاد العرب وأوّلهم الجاحظ بين اللفظ الحوشيِّ الغريب أو الخاصِّيِّ وبين اللّفظ الحضَريِّ السَّهل أو العامِّيِّ على نهجٍ من الوسطيَّة الضامنة لعدم الإغلاق وعدم الابتذال في آن معا. ويبلغ مبحث اللفظ مع ابن رشد ـ انطلاقاً مما قاله أرسطو ـ درجة من التَّجريد عالية إذ طرح هذا الفيلسوف العربيّ مسألة الأسماء طرحا عامًّا وإن كان ذلك الطرح محكوما بالتَّردُّد إلى حدِّ التذبذب بين أشعار العرب وأشعار اليونان: "قال: وكلُّ اسم فهو إمّا حقيقيّ وإما دخيل في اللِّسان. وإمّا منقول نادر الاستعمال وإمّا مزيّن وإما معمول وإما معقول وإما مفارِق وإما مغيَّر"[2]. إنَّ إضافة ابن رشد ليست في هذا التَّصنيف في حدّ ذاته وإنّما في ربط عناصر هذا التَّصنيف بأمثلة دقيقة من كلام العرب وشعرهم ربْطا على غاية من التَّجريد والضبط:

* **ما يتَّصل بكلام العرب**: ونقف على سبيل المثال عند صنف المنقول النَّادر الاستعمال من الأسماء كما يوضِّحه الشكل التالي[3]:

الاسم المنقول النّـادر الاستعمال	
مستويات النّقل	**الأمثلـة**
من النّوع إلى الجنس	تسمية القتل موتًا
من الجنس إلى النّوع	تسمية النُّقلة حركةً
من نوع إلى نوع	تسمية الخِيانة سَرِقَةً
نقل شيء منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع مثل نِسْبة الأوّل إلى الثّاني	مثلما كان يسمِّى بعضُ القدماء الشَّيخوخة: "عشيَّة العمر" ويسمِّى العشيَّة "شيخوخة النّهار". وذلك أن نسبة الشَّيخوخة إلى العمر نسبة العشيَّة إلى النّهار.

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص 238-239
(2) نفسه ص 237
(3) نفسه

* **ما يتّصل بالشعر**: ونقف مثلا عند صنف الاسم المعمول: "وأمّا الاسم المعمول المرتجَل فهو الاسم الذي يخترعه الشاعر اختراعا ويكون هو أوّل من استعمله وهذا غير موجود في أشعار العرب وإنّما يوجد ذلك في الصَّنائع الناشئة. وأكثر ما في الصَّنائع هو منقول لا معمول مخترَع. وربّما استعمله المحدثون من الشعراء على طريق الاستعارة أعني المنقول إلى الصنائع مثل قول أبي الطيب (الطويل):

إذا كانَ ما تَنْويه فِعْلاً مُضَارِعاً   مَضَى قبْلَ أنْ تُلْقَى عليه الجَوازِمُ" [1]

إنّ غايَتَنا من التوقّف عند الصِّنفين السابقين من الأسماء ـ ضمن عناية ابن رشد بمبحث اللفظ ـ هي الكشف عن منهج الفيلسوف في قراءة كلام العرب وشعرهم وذلك باعتماد مقولات من قبيل (النّوع) و(الجنس) مع تحليل العلاقات بينهما طَرْدًا وعَكْسًا: من النّوع إلى الجنس ومن الجنس إلى النّوع ثم من النّوع إلى النّوع. بالإضافة إلى توخّيه المنهج الرّياضيّ المنطقيّ في المعالجة النَّظريّة الدَّقيقة للعلاقات بين المنقول والمنقول إليه من الأسماء مثل لفظ (شيخوخة) المنسوب في الأصل إلى (عشيّة العمر) والمنقول إلى (النّهار) في قولك (شيخوخة النّهار) مما يؤكّد أنّ العلاقة بين الشّيخوخة والعمر هي نفسها بين العشيّة والنّهار. إنّ حرص ابن رشد على الاستجابة للتصنيف اليونانيّ للأسماء هو الذي أفْضَى به إلى هذه الدّرجة العالية من التَّجريد النّظريّ لقضيّة اللَّفظ، وهو الحرص نفسه الذي دفعه إلى البحث لصنف (الاسم المعمول) عن مقابل له في الشعر العربي. ولما لم تسعفْه المدوّنة الشعريّة الأمّ بأمثلة أقرَّ بأنّ هذا الصِّنف "غير موجود في أشعار العرب" ولكنّه مع ذلك لم يغلق باب الاحتمال: احتمال أن يكون موجوداً لدى الشعراء المحدثين ولدى المتنبّي على وجه التحديد وذلك من خلال البيت المذكور. إنّ هذه الرغبة الجامحة في إيجاد المثال الشِّعري العربي المستجيب للقاعدة اليونانيّة ولو بالتعسّف مرتبطة بنزعة هذا الفيلسوف إلى التَّنظير للشِّعر العربيّ ـ أحياناً ـ من خارج أصول النّظريّة الشِّعريّة العربيّة ممّا يجعل بعض المفاهيم اليونانية ـ المتَّصلة باللفظ مثلاً ـ معلَّقة بلا أمثلة. فلا يملك ابن رشد إلا أن يقول بمرارة المخْذول:

* "وأما المفارِقُ والمعقول فليس يُوجَدان في لسان العرب" [2].

---

(1) نفسه

(2) نفسه

* "وهذه الأسماء هي قليلة الوجود في لسان العرب"[1].

* "وأمثلة التّوبيخات غير موجودة عندنا إذ كان شعراؤنا لم تتميّز لهم هذه الأشياء ولا شعروا بها"[2].

ممّا يدلّ على أنّ المنظِّر للشِّعر العربيّ فيلسوفاً كان أم ناقدًا متفلسفًا لا يمكنه، مهما تضخّمت لديه الرغبة في توظيف الفكرة اليونانيّة، أن يُلغي خصوصيّة ذلك الشِّعر التي تستعصي على القوالب النظرية اليونانية المُعَدَّة سلفا لأنّ تلك القوالب مستقاة من الشعر اليوناني أكثر ممّا هي مستقاة من الشعر العربي مهما ادَّعى لها أصحابُها من "الكلِّيَّة" و"العُموم".

2) **موافقة الألفاظ بعضها لبعض:** وتتنزَّل في إطار ما وسَمه ابن سينا (بالتَّأليف المتَّفق) الذي يُعَدُّ السّبب الثّاني المولِّد للشِّعر: "إنّ السّبب المولِّد للشِّعر في قُوَّة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصِّبا (...) والسّبب الثّاني حبّ النّاس للتَّأليف المتَّفق"[3]. إنّ التأليف المتَّفق ناتج عما سمَّاه ابن سينا "الحيلة التركيبيّة في اللَّفظ"[4] على أساس أنّ كلّ حيلة ـ ويقصد بها خُطَّة النظم ـ "تَحْدث بنسبة ما بين الأجزاء: إمّا بمشاكلة وإمّا بمخالفة. والمشاكلة إمّا تامّة وإما ناقصة وكذلك المخالفة إمّا تامّة وإمّا ناقصة"[5]. والصِّيغ الشِّعريَّة في تآلفها متعدِّدة الأقسام نكتفي منها بقسم على سبيل التمثيل لا الحصر: "و أمّا الصيغات التي بحسَب القسم الثاني فالتي بالمشاكلة التّامّة: فهي أن يتكرّر في البيت ألفاظ متَّفقة التَّصريف متخالفة الجوهر، أو متَّفقة الجوهر متخالفة التَّصريف. والتي بالمشاكلة النّاقصة فأن تكون متقاربة الجوهر أو متقاربة الجوهر والتَّصريف: ومثال الأوَّل: العين والغين، ومثال الثاني: الشَّمْل والشّمال، ومثال الثالث والرّابع: الفاره والهارف أو العظيم والعليم، والصّابح والسابح أو السُّهاد والسُّها ـ وهذا هو التَّشاكل الذي هو في اللّفظ بحسَب ما هو لفظ. وقد يكون ذلك في اللّفظ بحسب المعنى، وهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفيْن وأحدهما مقولا على مناسِب الآخر أو

(1) نفسه ص 245

(2) نفسه ص 250

(3) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 171 – 172

(4) نفسه ص 163

(5) نفسه

مجانِسه واستُعْمِل على غير تلك الجهة كالكوكب والنجم ويراد به النَّبْت أو السَّهم والقَوس يُراد به الأثر العلوي ـ وأمّا الذي بحسَب المخالفة فإذ ليس لفظ من الألفاظ بمخالِفٍ للّفظ بجهة لَفْظِيَّتِه، فإذن إنْ خالف فمعناه ما يُخالف وهو المعنى الذي يكون اشتهر له. فتكون الصيغة التي على هذا السبيل في ألفاظ أو لفظيْن يقع أحدُهما على شيء، والآخر على ضدِّه أو ما يُظنّ به أنه ضدُّه ويُنافيه، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتَّصل به، وقد استُعْمِل على غير تلك الجهة، كالسّواد التي هي القرى والبياض والرحمة وجهنّم وما جرى مجراه"(1). ولقد سُقنا هذا الشاهد على طوله لأنّ ابن سينا حبَكه على نحو لم يعد معه ممكناً فصل جزء منه عن سواه. وقد ورد كلامه على الصِّيغ في تآلفها بمثابة الإنجاز الدقيق للبنية النظرية التي تقوم عليها الحيلة التركيبيّة في اللفظ وهي المُشاكَلةُ والمُخَالَفَة تمامًا ونقصانًا. إنّ إطار موافقة الألفاظ بعضها لبعض هو البيت الشعري وقد توزّع الكلام على تلك الموافقة وفق ضربيْن من التَّشاكل: تشاكل في اللّفظ بحسب ما هو لفظ وتشاكل في اللّفظ بحسب المعنى:

□ تشاكل في اللّفظ بحسب ما هو لفظ: ويتجلّى من خلال ضربيْن من المشاكلة: تامّة وناقصة:

* المشاكلة التّامّة: وتنهض على جدلية الاتِّفاق والتَّخالف من جهتيْ التَّصريف والجوهر:

صعيد المشاكلة / نوع المشاكلة	التّصريف	الجوهر	المثـال
الاتّفاق	+	–	العين / الغين
التّخالف	+	–	الشّمل/ الشّمال

* المشاكلة النّاقصة: وتنهض على مفهوم التّقارب من جهتيْ الجوهر والتَّصريف:

(1) نفسه ص 164

صعيد المشاكلة / نوع المشاكلة	الجوهر	التّصريف	الأمثلة
التقارب	+	+	ـ الفاره / الهارف ـ العظيم/ العليم ـ الصابح/ السابح ـ السّهاد/ السُّها

انصرف اهتمام الفيلسوف في تحليل المشاكلة اللّفظية، إلى جانبيْن بارزيْن: مبنى الكلمة ومعناها. وقد أشار إلى المبنى بـ (التّصريف) بما هو "علمٌ بأصولٍ يُعرَف بها أحوالُ أبْنية الكلمة"[1]. كما أشار إلى المعنى بـ (الجَوهر) الذي يعني (الهيولى)[2]. والهيولى لفظ يونانيّ بمعنى الأصل والمادّة، وفي الاصطلاح هي جوهر في الجِسم[3]. فما راج في كتب النَّقد القديم عن اللفظ/ الجسم، والمعنى/ الروح[4] هو في الواقع سليل هذه الرؤية الفلسفيّة التي يرى أصحابها أن توافق الألفاظ فيما بينها يتم على صعيديْ المعاني/ الجواهر والمباني/ الصُّوَر. فالفيلسوف لا يقف عند حدود ظاهرة بلاغية كالجناس مكتفيا بالتَّنبيه إلى التّشاكل الصَّوتيّ. بل يتجاوز ذلك إلى طرح قضيّة اللفظ والمعنى ضمن قضية فلسفيّة معرفيّة قائمة على ثنائيَّة العَرَض/ الجوهر المرتبطة بمبدإ من مبادىء العلم الطبيعي عند ابن سينا وهو "تركيب الأجسام الطبيعيّة من مادَّة وصُورَة"[5].

□ تشاكل في اللّفظ بحسب المعنى: إن هذا التشاكل دلاليّ صرف، ويتجلّى هو الآخر من خلال ضربين: تشاكل بحسب المشاكلة، وتشاكل بحسب المخالفة:

* تشاكل بحسب المشاكلة: وتقوم على ظاهرة (التّرادف) كما في (الكوكب والنَّجم) أو (السَّهم والقَوس). فأساس المشاكلة هو الحقل المعجميّ الواحد لكنّ ذلك

---

(1) الشريف الجرجاني: التعريفات ص 59
(2) نفسه ص 79
(3) نفسه ص 257
(4) انظر على سبيل المثال: ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 217: "اللفظ جِسمٌ وروحُه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته . . . "
(5) ماجد فخري: مختصر تاريخ الفلسفة العربية ص 65

الأساس سرعان ما ينهار بمجرّد أن يُعرف أنّ قصد المتكلّم من النَّجم (النَّبت) ومن القوس (الأثَر العلوي).

* تشاكل بحسب المخالفة: ويتجلّى من خلال خروج الكلمة عن دلالتها المتعارفة أو عن معناها الأوّل. فكلمة (السَّواد) معناها الأول (اللَّون المعروف) ولكن معنى هذا المعنى هو (القُرَى). إنه معنى المعنى القريب من الكناية أو الرَّمز.

إنّ ما يهمّنا من كل ما تقدّم هو الخلفيّة الفلسفيّة التي تحكم معالجة الفيلسوف لقضية اللفظ والمعنى سواء على مستوى علاقة اللفظ بمعناه أم علاقة الألفاظ فيما بينها أم العلاقة بين المعاني. فلا غرابة إذن أن يكون تنظيره للشِّعر في خدمة تلك الخلفيّة التي يربط في ضوئها قضايا اللّسان والإبداع بمشاغله المعرفيّة ونسقه الفكريّ العامّ. لكنّ فيلسوفا كابن رشد لا يقف عند حدود القراءة الفلسفيّة إذ يعمد ـ كعادته ـ إلى المراوحة ـ في تنظيره ـ بين الفكرة اليونانيّة والفكرة العربيّة من أجل صَهْر مفاهيم بلاغية متعارَفة كالمطابقة والمجانسة ضمن مفهوم (الموافَقة) بطريقة رياضيّة منطقيّة وروح تصنيفيّة عالية: "والموافقة أنحاءٌ. وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون في كلّ اللّفظ وكلّ المعنى (. . .) أو يكون في بعض اللّفظ وبعض المعنى، أو يكون في بعض اللّفظ وكلّ المعنى أو يكون في كلّ اللّفظ وبعض المعنى، أو يكون في كلّ اللّفظ فقط، أو يكون في بعض اللّفظ فقط، أو يكون في كلّ المعنى فقط أو يكون في بعض المعنى فقط"[1]. وتتجلّى تلك الأنحاء من خلال الجدول التالي[2].

مستويات الموافقة	المثال
الموافقة في كلّ اللّفظ وكلّ المعنى	"وهذا مثل قول الشاعر (الخفيف) * لا أرى الموتَ يسبقُ الموتَ شيءٌ* ومثل قولهم "طويل النّجاد طويل العماد"

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 239
(2) نفسه ص 239-240-241

الموافقة في بعض اللفظ وبعض المعنى	"الأسماء المشتقّة من تصريف واحد، وذلك مثل قول قول المتنبّي (الطويل): على قدر أهل العَزم تأتِي العَزائِم وتَأتي على قدْر الكِرَامِ المَكارِمُ"
الموافقة في بعض اللفظ وكلّ المعنى	"قولهم: درْهم ضرب الأمير ومضروب الأمير"
الموافقة في كلّ اللفظ وبعض المعنى	"الأسماء المشكّكة، والشعراء يستعملونها كثيراً"
الموافقة في كل اللفظ فقط	"الأسماء المشتركة مثل قول المعرّي (الوافر): * مَعَانٍ مِنْ أحِبّتنا مَعَانُ * ومثل قوله (الطويل): * فَزَنْدُكَ مُغْتَالٌ وطَرْفُكَ مُغْتَالُ *"
الاتفاق في بعض اللفظ فقط	"قول حبيب (الرجز): * ما أنتَ عن ذُهْلِيَّةٍ بذاهل * وقول أبي الطيب (البسيط): * أُقلِّبُ الطرْفَ بين الخَيْلِ والخَوَلِ * وهذا كلّه في لغة العرب، مثل الضَّرْب والضَّرَبِ، والحَمْل والحَمَلِ وأشرقت الشمس وشَرَقَتْ"
الموافقة في كل المعنى فقط	"الأسماء المترادفة، مثل قوله: أقْوَى وأقْفَرَ"
الاتفاق في بعض المعنى فقط	"الأسماء المختلفة التي تدلّ من الشيء الواحد على جهاتٍ مختلفة مثل الصَّارم والذَّكَر"

نلاحظ في البدء أنّ ابن رشد يُحَكِّمُ - في تحليل أنحاء الموافقة - ثنائيّة فلسفيّة بالغة الأهميّة هي ثنائيّة الكلّي/الجزئي باعتبار أنّ (البعض) "اسم لجزء مركب تَركَّبَ الكلُّ منه ومن غيره"[1]. فالكلام على (البعض) أو (الجزء) موصولٌ ضرورةً بالكلام على (الكلّ) بما هو "اسم لجملة مركّبة من أجزاء محصورة"[2]. صحيحٌ أن ابن رشد لم يخرج في

(1) الشريف الجرجاني: التعريفات ص 46
(2) نفسه ص 186

الأمثلة التي ضربها عن الجناس والتّرادف والأسماء المتعدِّدة المعاني ممّا هو شائع لدى علماء اللّسان والبلاغة والنّقد، لكنّ الأهمية ليست في مضمون ما ذكر ولا فيما ضرب من أمثلة بسيطة. وإنّما في منهج تصنيفه الرِّياضي المنطقي اعتمادا على ثنائيّة الكلّ/الجزء وهي ثنائيّة تحيلنا ضرورة على فلسفته المعرفيّة المتعلِّقة بآرائه في العقل النظريّ وصفات المعقولات واتّصالها بالحسّ والتخيل وصُولا إلى "الكلّيّ" وهو الارتقاء في التَّجريد[1]. ولم يخرج ابن رشد كسائر الفلاسفة العرب ـ في احتفائه بـ"الكلّيّ" ـ عما قرّره اليونان من أن حوادث الكون "هي ظواهر مقيَّدة بقوانين تؤلِّف كُلاًّ حقيقيًّا يستطيع العقل أن يُدركه بنفسه وأن يحيط بأسبابه القريبة والبعيدة "[2]. فلا غرابة إذن أن يربط أرسطو الفلسفة بـ"العِلْم بالأسباب القصوى"[3] جاعلاً السيادة في ذلك العِلم (للعقْل الفاعل) الذي هو "عقلٌ كُلِّيٌّ يصوغ صُوَرَ المعرفة"[4]. فطبيعي إذن أن يتجلّى سلطان ذلك (العقل الكلِّي) في أطروحات الفلاسفة العرب على صعيدي التّنظير والمنهج. لذلك عالجوا قضية اللفظ والمعنى في الشِّعر في إطار مفهوم (الكلّ) سواء في كلامهم على موافقة الألفاظ بعضها لبعض أو في كلامهم عليها على صعيد الخطاب الشِّعري. فلم يخْل حديثُهم عن بنية القصيدة من ذكر للجزء والأجزاء إلحاحًا على وحدة الكلّ: "فيجب أن يكون تقويم الشِّعر على هذه الصِّفة: أن يكون مرتَّبًا: فيه أوّل ووسَط وآخِر. وأن يكون الجزء الأفضل في الأوسط، وأن تكون المقادير معتدلة وأن يكون المقصود محدودًا لا يُتَعَدّى ويُخْلَطُ بغيره مما لا يليق بذلك الوزن. ويكون بحيث لو نُزِع منه جُزء واحدٌ فسَد وانتقَضَ، فإنَّ الشيء الذي حقيقته التَّرتيب إذا زال عنه التَّرتيب لم يفعل فعله. وذلك لأنّه إنّما يفعل لأنه كلٌّ، ويكون الكلّ شيئًا محفوظا بالأجزاء، ولا يكون كُلاًّ عندما لا يكون الجزء الذي للكلّ"[5]. فابن سينا احتفى بالغ الاحتفاء بمفهوم "الكلّ" في كلامه على بنية القصيدة لكنّه لم يكترث لما يميّز بنية القصيدة العربيّة عن أجزاء (طراغوذيا)[6] التي يرتبط بها قول

(1) جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية من ص 395 إلى ص 397
(2) نفسه ص 20
(3) نفسه
(4) نفسه ص 21
(5) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183
(6) نفسه ص 186: " قد كان عندهم لكل قصيدة من طراغوذيا" أجزاء تترتب عليه في ابتدائها ووسطها وانتهائها. وكان يُنْشَدُ بالغناء الرقصي، ويتولاّه عدّة. فكان جزؤه الذي يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يُسَمّى "مدْخَلاً" ثم يليه جزء هناك يبتدىء معه الرقاص يسمى "مخرج الرقاص" ثم جزء آخر يسمّى "مجاز" =

أرسطو. فلئن تعذّر فصل جزء من أجزاء (طراغوذيا) عن سواه لأن في ذلك نقضًا للكلّ، فإن نزْع بيت من القصيدة العربية ليس بمتعذّر. بل إنّ العرب يستحسنون الشعر الذي يُكتفى منه ببضعة أبيات بل ببيت بل بشَطْر بيت بل برُبْع بيت[1] لذلك مدحوا الإطلاق وعابوا التَّضمين ولكنّهم ألحّوا في المقابل على "القِران". فهم وإن قالوا بالبيت المكتفِي بنفسه: Le vers autonome فإنّهم لم يقولوا بالبيت المستقلّ Le vers indépendant. فابن رشد بالرغم من حديثه عن أقسام المدحيّة العربيّة بمنطق الفلاسفة القائم على ثنائية الكلّي/الجزئي[2] فإنه تنبّه نسبيّاً إلى خصوصيّة البنية في القصيدة العربيّة: "وكلّ مديح فمنه ما فيه رباط بين أجزائه ومنه مافيه حَلٌّ. ويُشْبِه أن يكون أقرب الأشياء شبها بالرباط الموجود في أشعارهم هو الجزء الذي يُسَمَّى عندنا الاستطراد، وهو ربط جزء النسيب، وبالجملة: صدر القصيدة بالجزء المدحيّ. والحلّ تفصيل الجزءين أحدهما من الآخر، أي يُؤْتَى بهما مفصّلاً. وأكثر ما يُوجد الرّباط في أشعار المحدثين وذلك مثل قول أبي تمام (الأبيات) وكقول أبي الطيب (البيتيْن). وأما الحلّ فهو موجود كثيرا في أشعار العرب مثل قول زهير: (الكامل) * دَعْ ذا وعَدِّ القولَ في هَرِمٍ *"[3]. إنَّ الطرافة ليست فيما نقل ابن رشد عن أرسطو ممّا يتّصل بانتظام أجزاء المأساة اليونانيّة. ولا فيما نقل عن النقاد العرب من كلام على عناية المحدثين "بالتخلّص" أكثر من القدماء[4] وإنما الطرافة

= هؤلاء. وهذا كلّه كـ "الصدر" في الخطبة. ثم يشرعون فيما يجري مجرى "الاقتصاص" و"التصديق" في الخطابة فيسمّى "التقويم"".

(1) المرزباني: الموشّح: * ص 41: "و خيرُ الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية"
* ص 327: "والمضمَّن عَيْبٌ شديد في الشعر، وخيرُ الشعر ما قام بنفسه، وخيرُ الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض مثل قول النابغة (الطويل):

ولسْتَ بمستبْقٍ أخًا لاتَلُمُّه ... عَلَى شعَثٍ أيُّ الرّجالِ المهذّبُ؟

فلو تمثّل إنسانٌ ببعضه لكفاه، إن قال: "أيّ الرجال المهذّب" كفاه وإن قال: "و لست بمستبقٍ أخًا لا تلمّه على شعثٍ" لكفاه.".

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص 217: "... وهو يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم والذي يوجدُ منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار والآثار ويتغزّلون فيه والجزء الثاني المدح. الجزء الثالث الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة، وهذا الجزء، أكثر ما هو عندهم، إما دعاء الممدوح وإما في تقريظ الشعر الذي قاله، والجزء الأول أشهر من هذا الآخِر ولذلك يسمّون الانتقال من الجزء الأول إلى الثاني استطرادًا".

(3) نفسه ص 231

(4) راجع على سبيل المثال: العسكري: الصناعتين ص 513 والقاضي الجرجاني: الوساطة ص 48 وابن رشيق: العمدة ج 1 ص 378 وما بعدها.

في القراءة المقارنة لبنيتيْ المأساة والمدحيّة العربيّة والوقوف على مفهوميْ (الرّباط) و(الحَلّ) في إطار محاولة التّقريب بين تلاحم أجزاء المأساة اليونانية، وترابط أقسام القصيدة العربية التي يُعْنى فيها الشعراء - المحدثون خاصة - بحُسْن التخلص وجودة الخروج. إننا نجد في مصطلح (حَلّ) تعبيراً دقيقاً عن خصوصيّة البنية في القصيدة العربيّة لأنّ الشاعر العربيّ يبني كلامه على أساس قابليّتِهِ لأن يرتبط بأجزاء أخرى ولأن ينحلّ عنها مكتفياً بذاته. وما كان هذا الفيلسوف ليقف على جدلية (الرَّبْط والحَلّ) في بنية القصيدة القديمة لو لم يُخْصِب فكرة (الاستطراد) أو (التخلّص) أو (الخروج) - وهي كلّها أفكار نقديّة عربيّة - بفكرة (الرِّباط) اليونانيّة في جرأة منقطعة النظير[1].

هكذا يمكن القول إنّ الفلاسفة تكلّموا على مبدإ (الموافقة): حسب مستويات متفاعلة فيما بينها: مستوى اللفظة والأخرى، ومستوى التّركيب وسواه، ومستوى البيت وغيره من الأبيات، وصولاً إلى الموافقة بين الجزء والجزء في إطار الخطاب الشّعري الكلّ ضمن رؤية فلسفية قائمة على الاعتداد بفهموم (الكلّ) باعتبار أنّ التّرتيب لا يفعل فعله إلا بالكلّ: "وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كلّ، ويكون الكلّ شيئاً محفوظاً بالأجزاء، ولا يكون كلاّ عندما لا يكون الجزءُ الذي للكلّ"[2].

---

(1) كما توقف ابن رشد في السياق نفسه عند الموازنة في أجزاء القول والمناسبة بين الأبيات صدورا وأعجازًا معتمدا في ذلك ما قاله النقاد العرب عن البنية النموذج: "و أما الموازنة في أجزاء القول فهي على أنحاء أربعة: أحدُها أن يأتي بالشيء وشبيهه، مثل الشمس والقمر أو يأتي بالأضداد مثل الليل والنهار، أو يأتي بالشيء وما يستعمل فيه مثل القوس والسهم والفرس واللجام، أو يأتي بالأشياء المناسبة مثل الملك والإله. وهذه المناسبة إنما تؤخذ من أربعة أشياء. ومن هذا الباب عيب على الكميت (البسيط): * . . .تكامل فيها الدَّلّ والشَّنبُ * لأن الدلّ غير شبيه بالشنب. ومن هذا الباب قال بعضهم في قول امرىء القيس (الطويل):

كأنّي لم أركبْ جوادًا للذّةٍ ... وَلم أتبطّنْ كاعبًا ذاتَ خَلْخَالِ
ولم أسْبَإ الزقَّ الرَّويَّ ولم أقُلْ ... لخيليَ: كُرّي بعد إجْفَال

إنه غير مناسب وإن التناسب فيه هو عكس ما فعل. أعني أن يكون صدر البيت الأول صدر الثاني، وصدر الثاني صدر الأول. ومثل هذا قيل في قول أبي الطيب (الطويل):

وقفْتَ وما في الموتِ شَكٌّ لواقفٍ ... كأنّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وهو نَائِمُ
تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً ... ووجهُك وضَّاحٌ وثغرُك بَاسِمُ

إن التناسب فيه أن يكون صدر البيت الأول للثاني وصدر الثاني للأول. وما قاله أبو الطيب له وجْهٌ من التناسب وكذلك ما قاله امرؤ القيس". راجع: ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 241-242

(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183

سواء أكان الكلام على اللّفظ في ذاته أم عليه مؤتلفا مع سواه فإن ما لاحظناه من خلال ما تقدَّم هو أثر الفكرة الفلسفيّة في توجيه مبحث اللفظ. وقد تجلّى ذلك الأثر من خلال ثنائيَّات جليلة الخطر في الفكر الفلسفيّ القديم والمعاصر كالمادّة/الصُّورة والقوَّة/الفعل والجوهر/العرَض والكلّي/الجزئيّ، مما يؤكّد أنّ مبحث اللفظ ليس إلا واجهة تُخفي وراءها قضايا فلسفيّة معرفيّة شائكة.

ب/ ما يتعلّق بالمَعْنَى:

1) في النّموذج النّظري للمعنى الشِّعري: بحث الفارابي في تنوّع الأقاويل الشِّعرية فوجد أنها تتنوّع إما بأوزانها ـ وسيأتي الحديث عنها ـ وإمّا بمعانيها[1]. يقول: "وأمّا تنوّعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء فهو للعالم بالرموز والمعبّر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبِط لها في أُمَّةٍ أُمَّةٍ وعند طائفةٍ طائفةٍ، مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الّذين صنَّفوا الكتُبَ في ذلك المعنى وقسَّمُوا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضْحِكات والغزليَّات والوصْفِيَّات"[2]. فالمرادُ بالمعاني هنا هو (الأغراض) التي تمثّل أُطُرًا دلالية ثابتة ينشيء الشاعرُ معانيَه ضمنها. إنّ تعامل الفلاسفة العرب مع الأغراض مرتبط بما قاله اليونان عن الفن من أنّه محاكاة للأفعال النَّبيلة[3]. لذلك انقسم الشعر حسب هذا المنظور "وفقًا لطباع الشعراء: فذوو النّفوس النَبيلة حاكوا الفعال النّبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[4]. وقد انعكس هذا الأصل النظريّ على منهج الفلاسفة العرب في تقويم أغراض الشعر العربي وفق المعيار الأخلاقيّ اليونانيّ: معيار (الفضيلة والرَّذيلة). ففي معرض الحديث عن أصناف التَّشبيه عند اليونان: صنفٌ يُقْصَد به التَّحسين وآخر يُقْصد به التَّقبيح وثالث يُراد به المطابقة بين المشبَّه والمشبَّه به، يقول ابن رشد: "وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب، وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي ـ كما يقول أبو نصر ـ في النَّهم والكريه. وذلك أنّ النّوع الذي يسمُّونه "النَّسيب" إنّما هو حثّ على الفسوق. ولذلك

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء ص 151
(2) نفسه ص 152
(3) أرسطو: فنّ الشعر: تصدير عامّ للمترجم: ص 48–49. وراجع تعريف أرسطو للمأساة (نفسه ص 18)
(4) نفسه ص 13

ينبغي أن يتجنَّبه الولدان ويُؤَدّبون من أشعارهم بما يُحَثُّ فيه على الشّجاعة والكرم، فإنّه ليس تحثّ العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتيْن الفضيلتيْن ـ وإن كانت ليس تتكلَّم فيهما على طريق الحثِّ عليهما، وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر، وأما الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيرا في أشعارهم ولذلك يصفون الجمادات كثيرًا والحيوانات والنباتات. وأما اليونانيّون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرًا إلاّ وهو موجَّه نحو الفضيلة، أو الكفّ عن الرذيلة، أو ما يفيد أدبًا من الآداب أو معرفة من المعارف"[1]. ويتَّضح ممّا تقدَّم تقويم الفلاسفة السّلبي لمعاني الشعر العربي وذلك من خلال قول الفارابي وقد استشهد به ابن رشد ومداره أن "أكثر أشعار العرب إنما هي في النَّهم والكريه" إشارةً إلى أنّ الشّعراء العرب قلّما يحاكون الفضائل. لذلك أنكر الفيلسوف غرض (النَّسيب) مستبعدًا إياه من دائرة المعاني الإيجابيّة لأنّه ـ من منظور الأخلاق ـ عبارة عن حثّ على "الفسوق" والرّذيلة. كما وقع اختصار المعاني العربيّة الفاضلة في اثنيْن هما (الشَّجاعة) و(الكرم) مع الإشارة إلى أن أسلوب الفخر بالفضائل طاغ عند العرب على أسلوب الحثّ عليها ممّا يكون على حساب الوظيفة الأخلاقية للشِّعر. كما لم يخلُ كلام ابن رشد من تأكيد اندراج نسبة كبيرة من أشعار العرب في باب "الوَصْف" ممّا وسمه بـ"الصِّنف الذي المقصود منه المطابقة". فلئن كان هذا الصِّنف خالياً من الحثّ على الرَّذائل فهو أيضاً خال من التَّوجيه نحو الفضائل. صفوة القول أنّ نموذج المعاني في الشِّعر العربي لا يتناسب والنَّموذج الأخلاقيّ اليونانيّ القائم على محاكاة الفضائل وقد كان ذلك سببًا مباشراً في احتواء الفيلسوف لموقف الدِّين من الشِّعر: "ولكون أشْعار العرب خَلِيَّةً من مدائح الأفعال الفاضلة وذمّ النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم واستثنى منهم مَن ضَربَ قوله إلى هذا الجنس"[2]. وهو احتواء الغاية منه توظيف "العقيدة الدينيّة الإيمانيّة" لخدمة "العقيدة الفلسفيّة" وذلك على حساب الوظيفة الفنِّيَّة الجماليّة للقول الشِّعري. إنّ تعامل الفيلسوف مع الشِّعر من هذا المنظور الأخلاقيّ المثاليّ لا يكاد يختلف عن تعامل الفقيه المحافظ الذي يعتدّ في قراءته للشِّعر بوظيفة الإفادة على حساب وظيفة الإمتاع، ومن ثَمَّ "بالنَّافع" على حساب "الجميل".

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص 205-206
(2) نفسه ص 229

2) مفهوم المعنى الشِّعري: يقوم مفهوم المعنى الشِّعري عند الفلاسفة على مفهوم (التَّخييل) انطلاقاً من تحديدهم للكلام المخيِّل باعتباره "الكلام الذي تُذْعِنُ له النَفْسُ فتنبسِطُ عن أمور وتنقبِضُ عن أمور من غير رويّةٍ وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكريّ سواء كان المقول مُصدَّقاً به أو غير مُصَدَّق. فإنّ كونه مُصَدَّقاً به غيرُ كونِه مُخَيِّلاً أو غير مخيِّل: فإنه قد يُصَدَّقُ بقولٍ من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرةً أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتَّخييل لا للتَّصديق. فكثيراً ما يؤثِّر الانفعال ولا يُحْدثُ تصديقا. وربما كان المتيقَّن كذبُه مخيِّلاً"[1]. إنّ شعريّة المعنى مرتبطة بأثر التَّخييل في النَّفس ومِن ثَمَّ فهي مرتبطة بقاعدة التقبّل. فالمتقبِّل ينفعل إيجاباً من خلال (الانبساط) وسلْبا من خلال (الانقباض). ولكنّ الانفعال في الحاليْن لا يخرج عن الانفعال النّفسي البعيد كلّ البعد عن الانفعال الفكريّ النّاتج عن النّظر. مما يعني أن ردّ الفعل إزاء المعنى الشِّعري لا صلة له بالمقول أهو مصدَّق به أم غير مصدَّق لأنّ مدار الأمر على الكلام المخيِّل. ولعلّ في ما أورده الشّريف الجرجاني من تفسير (للمخَيّلات) توضيحا شافيا للفكرة التي يعالجها ابن سينا: يقول: "المخَيّلات هي قضايا يُتخيَّل فيها فتتأثّر النّفس منها قبضاً وبسطاً، فتنفر أو ترغب كما إذا قيل: الخمر ياقوتة سيّالة: انبسطت النفس ورغبتْ في شُربها، وإذا قيل: العسل مرة مهوّعة، انقبضت النفس وتنفّرت عنه، والقياس المؤلَّف منها يسمَّى شعراً"[2]. فما قيل عن الخمرة ليس صدقا ومع ذلك انفعلت النفس وانبسطت. أما ما قيل عن العسل فغير مصدَّق به لأنّ العسل لا يكون مُرًّا أبدًا ومع ذلك انقبضت النّفس ونفرتْ. فبقطع النّظر عن الموصوف أهو كما صوّره الشّاعر أم لا، فإن المهمّ في الشعر الوصف في ذاته: أي كيف يُخَيِّل لك الكلامُ ذلك الموصوفَ في نفسك على نحو قد يُحَسِّنه في عينك وأنت تعرف أنّه قبيح وقد يقبِّحه لك وأنت تدرك أنّه جميل. وإذا توصَّل الشاعر إلى أن ينفِّرك من الجميل ويرغِّبك في القبيح فذلك هو الفنّان الحاذق المتمكّن من أدوات صنعته. ففي إطار مفهوم التَّخييل وقع حسْم قضيّة الصِّدق والكذب في الشِّعر لأنّه وقع تثْبيت علاقة المتقبِّل بالشِّعر على ركيزة "الانفعال النَّفسيّ". وتتجلّى أهمية التَّخييل من كون النّاس أطْوَعَ له "... لكنّ النّاس أطْوع للتَّخييل منهم للتَّصديق وكثير منهم إذا سمع التَّصديقات استكرهها وهرب

(1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 161 - 162

(2) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 206

منها"[1]. فلا بدّ لكي يُقبل الناس على القول الصّادق من أن يقدَّم إليهم مخيَّلا: "وللمحاكاة شيء من التَّعجيب ليس للصدق، لأنّ الصِّدق المشهور كالمفروغ منه ولاطراءة له، والصِّدق المجهول غير ملتفَت إليه. والقول الصَّادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلْحِق به شيء تستأنس به النّفس . فربّما أفاد التّصديق والتّخييل معًا، وربّما شغل التّخييل عن الالتفات إلى التّصديق والشّعور به. والتّخيل إذعان والتّصديق إذعان. لكن التّخيل إذعان للتّعجب والالتذاذ بنفس القول، والتّصديق إذعان لقبول أنّ الشيء على ماقيل فيه"[2]. ولمّا كان للكلام المخيِّل أثره الكبير في النفس أُريدَ من الشاعر ـ اليونانيّ تحديدا ـ أن يستغل ذلك الكلام في محاكاة "الأفعال والأحوال": "والشعر اليونانيّ إنّما كان يُقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليُؤثِر في النَّفس أمرا من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال. والثاني للعَجَب فقط، فكانت تشبِّه كلَّ شيء لتعْجب بحُسن التَّشبيه. وأما اليونانيّون فكانوا يقصدون أن يحثُّوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشِّعر. فلذلك كانت المحاكاة الشعريّة عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال"[3]. للوظيفة إذن أهميّتها في تحديد المعنى الشِّعري: فوظيفة الشِّعر عند العرب إمّا إفادة "بأمْر" يُعَدُّ به المرء نحو فعل أو انفعال كأن يكون موعظة أو عبرة أو نصيحة أو حِكْمة أو مَثَلاً. وإمّا إمتاعٌ أساسُه التَّعجيب وقد ربطه ابن سينا بحُسن التَّشبيه. أما اليونان فإن وظيفة الكلام لديهم، سواء أكان شعرا عمادُه التَّخييل أم خطبة عمادُها التَّصديق، هي وظيفة ردعيّة أخلاقيّة توجيهيّة إصلاحيّة تقوم على محاكاة الأفعال النّبيلة والأحوال الفاضلة أكثر مما تقوم على محاكاة الذَّوات مِن ممدوحين وغيرهم كما هي الحال عند العرب. ولم يفت ابن سينا التوقّف عند فارق نوعيّ هامّ بين شعر العرب وشعر اليونان. وهو كلَف العرب بالتَّعجيب في الشِّعر إذْ "كانت تشبِّه كلَّ شيء لتَعْجب بحُسن التَّشبيه". فطبيعيّ أنْ تميل أُمّةٌ مشغوفة بالبيان السَّاحر إلى التَّعجيب اعتدادا بالوظيفة الفنيّة للكلام. فتكون أُولَى

(1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 162
(2) نفسه
(3) نفسه ص 169-170

الوظائف الموكولة إلى المعنى الشِّعري هي التّأثير وذلك بجعل النفس تنفعل انبساطاً أو انقباضاً. وبما أن ذلك التأثير ناتج ضرورةً عن الكلام المخيِّل صارَ لزامًا على الشّاعر أن يُعنى بما دعاه ابن سينا "صنعة ومحاكاة"[1] تحقيقاً لهدفيْن أوَّلُهما تجنّب "البذالة"[2] وثانيهما التَّحوُّل عن التَّصديق والإقناع ممّا هو "أقرب إلى المثالات الخطابية منها إلى المحاكاة الشِّعرية"[3]. وبذلك يصبح المعنى مرتفِعاً عن المألوف المبتذَل مختلفا في الآن نفسه عن المعنى الخطابيّ التّصديقيّ قائماً على الوحْي واللَّمْح. إنّ المعنى الشعري في الكلام المخيِّل هو نتاج "للتَّزْيين" أكثر مما هو نتاج "للتَّبْيين": "فإن العدول عن المبتذَل إلى الكلام العالي الطَّبقة والتي تقع فيها أجزاءٌ هي نُكَتٌ نادرة ـ هو في الأكثر بسبب التَّزْيين لابسبب التَّبْيين. ولايُشَكُّ في أنَّ النّاس تعِبوا تعبا شديدا حتى بلغُوا غايات التّزيين في واحدٍ واحدٍ من أنواع الكلام"[4] فلئن اقترن "التَّزيين" بـ"التَّعجيب"[5] فإن "التَّبيين" مقترن حتما بـ"التَّفهيم"[6] والسّبب في المعنى الواضح هو "الألفاظ الحقيقيّة المستوْلِية"[7]. أمّا السّبب في المعنى المخيَّل فهو التَّعجيب بوسائل فنِّيَّة مثل الألفاظ المستعارة[8] ممّا له صلة باللّغة التي "تُستعمل للإغراب والتَّحْيير والرَّمْز والنَّقْل"[9].

إنّ المعنى الشعري ضربان: ضرب متَّصل بالقول المخيِّل يهدف منه الشاعر إلى جعل النفس تنفعل انبساطاً أو انقباضاً بوسائل فنية الغاية من تسخيرها هي التَّزيين والتَّعجيب أكثر مما هي التَّبْيين والتَّفْهيم. وضرب متَّصل بالقول القائم على التَّصديق والإقناع، القريب من الأقوال الخطابيّة وهو ضرب وثيق الصِّلة بشعر الحِكْمة. يقول في شأنه ابن رشد ملخِّصاً رأي أرسطو: "قال: وهناك نوع آخر من الشِّعر وهي الأشعار التي هي في باب التَّصديق والإقناع، أدْخَلُ منها في باب التَّخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطابيّة منها إلى المحاكاة الشعريّة. وهذا الجنس الذي ذكره من الشعر هو كثيرٌ في شعر

(1) نفسه ص 195
(2) نفسه
(3) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 224
(4) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 174
(5) نفسه ص 193
(6) نفسه
(7) نفسه
(8) نفسه
(9) نفسه

أبي الطيب مثل قوله (البسيط): * ليسَ التَّكَحُّلُ في العينيْن كالكَحَلِ * وقوله (البسيط): * فِي طلْعةِ الشَّمس مَا يُغْنِيكَ عن زحَلِ * ومن أحسَنِ ما في هذا المعنى قول أبي فراس (الطويل):

ونحــنُ أُنَــاسٌ لا تَــوَسُّــطَ عنــدنَــا   لنـا الصَّــدْرُ دون العــالَميـنَ أو القَبْـرُ
تهُـونُ علينـا فـي المعـالـي نُفُـوسُنَـا   ومَنْ خَطبَ الحَسْنَاءَ لم يُغْلِه المَهْرُ"[1]

ج/ ما يتعلّق بالإيقاع:

ليس هدفنا معقُودًا على تَقَصِّي جوانب المسألة الإيقاعيّة وإنَّما حسْبُنا الوقوف عند الإيقاع بما هو جُزْءٌ من المسْموع المميِّز لِلَّفْظِ الشِّعْرِيِّ الشقِّ المكمِّلِ للمعنى الشعريّ ممّا يتَّصل باهتمامنا بقضية اللفظ والمعنى عند الفلاسفة العرب. وقد حدَّد ابن سينا موضوع الإيقاع بقوله: "موضوعه الأزْمِنَةُ المتخلِّلة بين النَّغم والنّقرات المتنقّل بعضها إلى بعض"[2]. أمّا الأوزان فليست "إلا أجزاء من الإيقاعات"[3] التي تمثِّل مصدر تنوّع الشِّعر: "إنّ الأقاويل الشعريّة إمّا أن تتنوَّع بأوزانها وإمّا أن تتنوَّع بمعانيها. فأما تنوّعها من جهة الأوزان فالقول المستقْصَى فيه إنّما هو لصاحب الموسيقى والعروضيّ في أي لغة كانت تلك الأقاويل وفي أي طائفة كانت الموسيقى"[4]. فالوزن بما هو جزء إيقاعيّ يُعَدُّ عنصراً جليلاً من العناصر المكوِّنة لحدِّ الشِّعر: "إنّ الشعر هو كلامٌ مخيِّلٌ مؤلَّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقفَّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عَدَدٌ إيقاعيّ. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلُّ قول منها مؤلَّفًا من أقوال إيقاعية. فإنّ عددَ زمانه مُسَاوٍ لعدد زمانِ الآخر. ومعنى كونها مقفَّاة هو أن يكون الحرفُ الذي يُختَم به كلُّ قول منها واحدًا"[5]. فابن سينا يتكلّم إذن على ثلاثة أضرب من الإيقاعات: الإيقاع العددي ويشمل الوحدات النُّطقية البسيطة: Les syllabes التي تتألَّف منها الأقوال الشِّعريَّة[6]، وإيقاع المَدَى[7] ويتَّصل بتساوي الأقوال الشِّعريّة على صعيد المدَى الزّماني

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 224-225
(2) أرسطو: فن الشعر ص 05: هامش 01
(3) نفسه ص 13
(4) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء ص 151-152
(5) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 161
(6) محمود المسعدي: الإيقاع في السّجع العربي ص 17
(7) نفسه ص 45

بحيث لا يستغرق المقطع زمانا أطول أو أقصر من زمان سواه، وإيقاع القافية "وهي التي تؤثّر في السامع تأثيرًا أقوى من تأثير الإيقاع العددي ومن إيقاع المدَى"[1]. إنّ الإيقاع في الشعر مطروح عند الفلاسفة على صلةٍ وثيقة بالتَّخييل لذلك كان الوزن عنصرَ إخصاب للطاقة التَّخْييليَّة للقول الشعري فالشِّعر إذا خلا من الوزن ضعف التَّخييل بخلاف الكلام غير المخيِّل فإنه في غير حاجة إلى الوزن: "وذلك لأنّ الشِّعر إنّما المرادُ فيه التَّخييل لا إفادة آراء فإنْ فات الوزن نقص التَّخييل. وأمّا الآخر فالغرضُ فيه إفادة نتيجة التّجربة. وذلك قليل الحاجة إلى الوزن"[2]. فالإيقاع إذن ليس مجرَّد إطار خارجي قائم على عدد من المقاطع المتساوية التي تنتهي بنفس القافية. بل إنّه من الأمور الرئيسيّة التي يكون بها التَّخْييل: "والأمور التي تجعل القول مخيِّلاً منها أمورٌ تتعلّقُ بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن . . . "[3].

لقد كان كلام الفلاسفة العرب على الإيقاع والألحان و الأوزان مرتبطا في معظمه بخصوصيّات في الشعر اليوناني كخصوصيّة ربط الأوزان بالأغراض: "واليونانيّون كانت لهم أغراض محدودة. يقولون فيها الشِّعر، وكانوا يخصُّون كلَّ غرضٍ بوزن على حدة وكانوا يسمّون كل وزن باسم على حِدة"[4]. لذلك سكتنا في تحليل آرائهم المتعلّقة بالإيقاع عمّا لا يخدم موضوعنا من كلامهم على الوزن واللّحن والإيقاع في الشِّعر اليونانيّ دون سائر أشعار الأمم الأخرى.

إنّ ما تقدّم من كلام على اللّفظ ثم على المعنى ثم على الإيقاع موجَّه في الأساس إلى استخلاص مفهوم الفلاسفة العرب للشِّعر. فالفارابي مثلا يجعل من التّصرف في المواضعات قاعدة للقول الشِّعري. فالشِّعريَّة حادثة عنده بسبب ذلك التَّصرف عن طريق "التَّوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبْديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدىء حين ذلك في أن تحدث الخَطَبيَّة أوّلاً ثم الشِّعريّة قليلا قليلا"[5]. ويرتدّ ذلك التّصرّف عند ابن سينا إلى عناصر دقيقة تؤلِّف مجتمِعة مفهوم الشِّعر: "و نقول نحن أوّلا إنّ الشعر هو كلام

---

(1) نفسه

(2) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183

(3) نفسه ص 163

(4) نفسه ص 165

(5) الفارابي: الحروف ص 141 ضمن "النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص" تأليف عبد القادر المهيري وحمادي صمود وعبد السلام المسدّي ص 239

مُخيِّل مؤلَّفٌ من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة"[1]. ثم يكون التدرّج من تعريف الشعر بأنه "كلام مخيِّل" إلى حصر أسباب التّخييل: "والأمور التي تجعل القول مخيّلاً: منها أمور تتعلّق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلّق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلّق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردَّدُ بين المسموع والمفهوم"[2]. ثم ينحو ابن رشد بمفهوم الشعر منحًى أكثر تجريداً فيوسِّع دائرة النظر من الكلام المخيِّل إلى الكلام المغيَّر انطلاقاً مما قاله الفارابي عن الشِّعر الحادث عن التّصرّف في المواضعات: "والقول إنّما يكون مختلِفاً أي مغيَّراً عن القول الحقيقي من حيث توضَع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التَّغيير، وقد يُسْتدلّ على أن القول الشعري هو المغيَّر أنه إذا غُيِّر القول الحقيقيّ سُمِّيَ شعرًا أو قولا شعريا ووُجِد له فِعْلُ الشِّعر، مثالُ ذلك قولُ القائل (الطويل):

ولمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كلَّ حاجَةٍ ... وَمسَّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسِحُ
أخَذْنَا بأطراف الأحاديث بينَنَا ... وَسالت بأعناقِ المَطِيِّ الأباطِحُ

إنما صار شعرًا مِن قِبَلِ أنه استعمل قوله "أخَذْنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطِيّ الأباطح" بدَل قوله "تحَدّثنا ومشيْنَا" وكذلك قوله: "بعيدة مهوى القُرْط" إنما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق. وكذلك قول الآخر (الكامل):

يا دَارُ! أيْن ظباؤُكِ اللُّعْسُ؟ ... قد كانَ لِي في إنْسِها أُنْسِي

إنّما صار شعْرًا لأنّه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتي بموافقة الإنْس والأُنْس في اللّفظ. وأنتَ إذا تأملتَ الأشعار المحرّكة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشِّعرية إلاّ الوزن فقط"[3]. بذا يصل ابن رشد إلى وضع مفهوم عامّ للشِّعر من خلال: "ما لا يكون شعراً" و"ما يكون شعراً":

* **ما لا يكون شعرًا**: لا يكفي توفّر الوزن ليكون الكلام شعرًا إذ قد يتّفق لمستعمل

(1) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 161
(2) نفسه ص 163
(3) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص 242-243

اللسان أن ينظم كلامه ويعقدَه بقوافٍ. ومع ذلك يظلّ ذلك الكلام أبعد ما يكون عن الشعر. فالأوزان بما هي أجزاء إيقاعية ليست مجرد أطُرٍ خارجية يتمّ تنزيل الأقوال الشعرية ضِمْنَها. إنها أعمق دوْرًا من ذلك فهي عنصُرٌ مولِّدٌ للشِّعريَّة : Elément générateur de la poétique.

* **ما يكون شعْرًا:** بقطع النظر عن الشّواهد التّمثيلية التي ساقها ابن رشد، فإن هذا الفيلسوف قدّم مفهوما عامّا للشعر متجاوزًا حدود اللسان الواحد. فالشِّعر، أيُّ شعر، هو قولٌ مغَيَّرٌ عن "القول الحقيقيّ" وقع إخراجُه "عن مخرج العادة"[1]. وقد رأينا أنّ (الحقيقة) و(العادة) شيء واحد باعتبار أن الحقيقة هي "ما اصطلح الناس على التَّخاطب به"[2]. أمّا الوسائل الفنّية التي تُحقِّق التَّغيير ـ ومن ثمَّ الشِّعريَّة ـ فهي ما دعاه ابن رشد "الموازنة والموافقة والإبدال والتّشبيه"[3]. وما ذكره من "القلْب والحذف والزّيادة والنّقصان والتّقديم والتّأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السّلب ومن السّلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تُسَمَّى عندنا مجازًا"[4]. بذا يضع ابن رشد الأسس لنظريّة عامّة في الشعر أساسُها رَصْدُ الكلّيات: Les universaux مع عدم الاحتفال بالجزئيّات ممّا يختلف من لسان إلى آخر وبين أُمّة وسواها. يقول عن "التَّغييرات": "وليس يخفى عليك أنواعها البسيطة والمركَّبة المحصورة في هذه الكُلِّيات. ويُشبِه أن يكون إحصاء أنواعها الأخيرة عسيرًا جداً. ولذلك اقتُصِر هنا على الكُلِّيات فقط"[5].

3/جدليّة العامّ والخاصّ: Le général et le particulier وأثرُها في إخصاب نظريّة الشّعر عند العرب:

إنّ الإطار العامّ الذي طرح ضِمْنَه الفلاسفة العرب قضية اللفظ والمعنى في صلتها بنظريّة الشِّعر هو إطار معرفيّ مرتبط وثيق الارتباط بمحلّ الأقوال الشعريّة من الأقوال الأخرى كالبرهانيّة والجدليّة والخطابيّة ... ضمن مختلف المقولات المنطقيّة التي تنهض عليها العلوم العقليّة. فالشِّعر مرتبط لديهم بقضيّة الإدراك. فمثلما أنّ قناة الإدراك

(1) نفسه ص 243
(2) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 90 .
(3) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص 243
(4) نفسه: ص 243
(5) نفسه ص 244

في الأقوال البرهانيّة هي اليَقينيّات فإنّ قناة الإدراك في الأقوال الشعريّة هي المحسوسات. فالشّاعر يوظّف "القوة المصوِّرَة" فيدرك صُوَر المحْسوسات في غَيْبَة المادّة وهو ما يرجع أساسًا إلى القدرة على التَّخييل. إنّ هذا النوع من الإدراك مرتبط بالمعرفة "الكلّية" باعتبار أنّ "التَّخييلات والمحاكيات لا تُحْصَر ولا تُحَدُّ"(1). ومن ثَم تعلّق القول الشعري بالممكن الكلّي وتجاوزَ الجزئي من الأحداث الواقعة والتّجارب المنتهية. إنّ هذه الرّؤية التي يصدر عنها الفلاسفة العرب في بيان دور الأقوال الشعريّة في خدمة المعرفة الكليّة مرتبطة بفكرة "وَحدة الفعل" لدى أرسطو: "فالبحث في فكرة "وَحدة الفعل" أدّى بأرسطو إلى الفصل بين الشِّعر بوصفه تمثيل المثل الأعلى، وبين التّاريخ بوصفه تصوير الأحداث الواقعة. لأنّ الشّعر يمثِّل ارتباطاً ضروريّا ومحتملاً بين الأفعال، لا يكفي لتحقيقه تصويرُ الواقع وحده. وعالَم الشِّعر وإن كان مخالفاً لعالَم الواقع أقْدرُ على إدراك أسرار القلْب الإنسانيّ لأنه يُحسنُ استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات"(2). لذلك يحصل للشاعر ضرب من التنبّؤ "بما يمكن أن يقع" أما المؤرّخ فلا تتجاوز مهمّته رواية الأمور كما وقعت فِعْلاً: "ذلك أنّ المؤرّخ والشّاعر لايختلفان بكوْن أحدهما يروي الأحداث شعرًا والآخر يرويها نثرًا (...) وإنما يتميّزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشِّعر أوفرَ حَظّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التّاريخ لأنّ الشِّعر بالأحرى يروي "الكلّيّ" بينما التَّاريخ يروي "الجزئيّ". وأعني "بالكلّيّ" أنّ هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضّرورة، وإلى هذا التَّصوير يرمي الشِّعر، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص"(3). "فالشِّعريّ الكلّيّ" يقوم في ظاهره على "التّاريخيّ الجزئيّ" ولكنّه في باطنه صنعة ومحاكاة وإيهام إلى درجة يختلط فيها على الناس "الممكن الشِّعريّ" بـ "الممكن التّاريخيّ": "يبيِّن أرسطو هذا الخلْط الذي يقع فيه الناس بين الممكن الشِّعريّ والممكن التّاريخيّ فالممكن التّاريخيّ صدًى لما وقع، أما الممكن الشِّعريّ فهو الممكن مطلقا وإن فضَلَ ما وقع من قبْل فعلا لأنه يدلّ

(1) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 162-163
(2) عبد الرحمان بدوي: فن الشعر ص 26
(3) أرسطو: فن الشعر ص 26 - 27

على احتمال الإمكان"[1]. ولما كانت الفلسفة عند أرسطو موصولة بالعِلْم بالأسباب القُصْوى في إطار الاحتفاء بالعقل الفاعل الذي هو عقلٌ كُلّيٌّ يصوغ صُوَر المعرفة، صارَ الشِّعر ـ باعتباره مجسِّدًا للممكن مطلقًا ـ أقرب إلى تحقيق المعرفة الكلّيّة بالموجود "لأنّه أشَدُّ تناولاً للموجود وأحْكَمُ بالحُكْم الكُلِّيِّ"[2]. هكذا يتَّضِحُ أنّ قضية اللفظ والمعنى في الشِّعر موصولة في جوهرها، عند الفلاسفة العرب، بقضايا المعرفة والإدراك لذلك طرحوها على نطاق عام مخلِّصين إياها في عديد الأحيان من خصوصيّات الألسنة ومقتضيات الإبداع الخاصّة بكلِّ أُمَّة سيرًا على درب أرسطو الذي "ما كان ليثبتَ في كتابه هذا ما هو خاصّ بهم بل ماهو مشترَك للأمم الطَّبيعية"[3]. إنَّ استيعاب الفلاسفة العرب لكلام أرسطو على الشِّعر العامّ، بالإضافة إلى تأثرهم ـ الظاهر أو الخفيّ ـ بأصول ثقافة عربية إسلامية يمثِّل الشِّعر أبرزَ أشكالها، ممّا ساهم حسب تقديرنا في إخصاب نظريّة الشِّعر العربيّة. وتَمثَّل الإخصاب في خدمة البُعد الكوني العامّ لتلك النّظريّة وفي التّنبيه، في الأثناء، إلى ما يميِّزها ويُضفي عليها فرادتها.

أ/ البُعد الكونيّ العامّ للنّظريّة: لقد ثبّت الفلاسفة العرب ما كان قد أكّده عبد القاهر الجرجاني وأسلافه بخصوص أهميّة الصِّياغة والتَّصوير في الشِّعر بالإضافة إلى الإلحاح على ضرورة التَّوسُّط في صناعة المعنى الشعري فلا تبْيين إلى حدِّ الابتذال ولا تعْجيب إلى حدّ الإغلاق. وكما أكّد النُّقَّاد العرب ضرورة أن يُحْكِم الشَّاعر استغلاله الوظائف والعلاقات النّحوية بما فيها ضروب المجاز المختلفة في إطار الوعي بمفهوم النَّظم، أكد الفلاسفة العرب الأمر نفسه من خلال الحديث عن "التَّغييرات" التي "يجب على الشاعر أن يتوخّاها في صناعة الكلام المخيَّل أو المغيَّر ضمن التأسيس للغة جديدة داخل المواضعات الأولى هي لغة الشِّعر. وذلك ضمانا للتأثير في المتقبِّل وجعْله ينفعل انفعالاً نفسياً بالانبساط أو الانقباض بقطع النظر عن جريان الكلام على الصِّدق أو الكذب. كما اتَّضح لنا، من كلام النُّقَّاد والفلاسفة، أنّ القول الشعري لا يكون دائماً مخيِّلاً إذ قد يقوم على التَّصديق والإقناع من خلال نزوع الشَّاعر بكلامه إلى ما يشبه كلام البلغاء وأهل الخطابة فيكون التّصديق بدل التّخييل والاقتراب من الحقائق عوض البُعد عنها أو

(1) عبد الرحمان بدوي: فنّ الشعر ص 27: هامش 02
(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183
(3) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص 246

مفارقتها. وينضاف إلى كل ما تقدَّم فارق نوعي آخر مميِّز لأيّ شعر عن أيّ نثر هو (الإيقاع) الذي عبّر عنه النقاد بـ"لذيذ الوزن" ضمن اهتمامهم بطرب الأذن والفهم، ولا اختلاف بينهم وبين الفلاسفة في كون الأوزان ـ التي هي أجزاء إيقاعيّة ـ تمثِّل عنصراً من العناصر المولِّدة للشِّعريَّة وليست مجرّد هياكل خارجيّة تحيط بالألفاظ والمعاني لأنهم جميعاً أقاموا الفرق بين الكلام الشِّعري والكلام العادي المعقود بالقوافي.

ب/ **البُعْد العربيّ الخاصّ للنّظريّة**: ويتجلّى على صعيديْن: صعيد المبنى الشِّعري وصعيد المعنى الشِّعري:

1) على صعيد المبنى الشِّعري: إنَّ مفهوم "الخطاب الكُلّ" الذي إذا زال منه جزء انتقض ذلك الكلّ لا يوجد له صدًى في تنظير النقاد العرب المحافظين للبنية الشعريّة. فجميعهم على أنّ خير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض فهم وإن ألحُّوا على مفهوم "القِران" فإن ذلك لم يصل بهم إلى استحسان القول الذي يصوغه الشاعر كتْلَةً واحدة بل استحسنوا منه ما كان قابلا للاكتفاء بنفسه وللارتباط بغيره في آن معًا، فتماسك البنية الشعرية لديهم رهين وجود نقيضيْن هما الانفراط والانتظام. كما تتّضح خصوصيَّة نظريّتهم على مستوى الإيقاع. فالعَرَبُ لا يربطون الأوزان بالأغراض فللشّاعر ـ وحده ـ حرية اختيار الجزء الإيقاعي الذي يريد بخلاف اليونانيّين الذين "كانوا يخصّون كل غَرضٍ بوزْنٍ على حدة"[1].

2) على صعيد المعنى الشِّعري: وقف ابن سينا على خاصيّة رئيسيّة تميِّز شعر العرب عن شعر اليونان ـ مفادُها أنَّ العرب يقولون الشِّعر للعجب فقط إذ يشبّهون ليعجبوا بحُسن التشبيه[2]. وكأنَّهم يقفون عند حدود الفنّ يطلبونه لذاته ولا يوظِّفونه لغايات أُخَر، خلافًا لليونانيّين الذين "كانوا يقصدون أن يحثّوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشِّعر"[3]. فبقطع النّظر عن مدى وجاهة حُكْم ابن سينا وعن افتقاره إلى كثير من الدقّة لأنّ العرب مثلما رأينا فيما مرّ من فصول هذا البحث كانوا حريصين دوماً على ربط الجميل بالنافع في الشعر مما يدلّ على أنّ مقولة الفن للفن غير سارية لديهم، فإنّ الأكيد أنّ عناية العرب

(1) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 165
(2) نفسه ص 170
(3) نفسه

بسحر البيان وحسن المقال ـ مما لا يقف ضرورةً عند التَّشبيه ـ تُمثِّل منطلقاً مركزيّاً في تنظيرهم لجمالية القول الشِّعري. ولا غرابة في ذلك ما دامت معجزة نبيِّهم بيانيَّة وما داموا هم أهل فصاحة وبيان. لذلك أُخِذُوا بفتنة الكلمة وانصرفوا إلى ضروب تجويدها أكثر مما انصرفوا إلى محاكاة الفضائل والنَّهي عن الرّذائل وفق الشعار الأخلاقي الذي يرفعه منظِّرو الشِّعريَّة اليونانيَّة ومنهم أرسطو الذي تقيَّل الفلاسفةُ العربُ خُطاه. وقد كنّا بيّنّا أنّ نموذج المعاني في الشِّعر العربي لا يتناسب والنّموذج الأخلاقي اليوناني.

صحيح أنّ كلام الفلاسفة العرب على "عِلْم الشعر المطلق"[1] كان سببًا مباشرًا في إخصاب نظريّة الشعر عند العرب من خلال إثارتهم لما هو عامٌّ لفظًا ومعنًى وإيقاعًا. ومن خلال تنبيههم إلى ما هو خاصّ سواء بالعرب أم باليونان. لكنّ كلامهم على اللفظ والمعنى في الشِّعر استغرقته المسألة المعرفيّة ذات الصّلة بإشكاليّة الإدراك. لذلك وظّفوا الشِّعر أداة لتجاوز المعرفة الجزئيّة إلى المعرفة الكلّيّة. فتوارت المسألة الجماليّة خلف حجاب كثيف من المسائل الفلسفيّة الشّائكة مثل (المادّة والصُّورة) و(الوجود بالقوّة والوجود بالفعل) و(الجوهر والعَرَض) و(الكلّي والجزئيّ)... فهل سيسير النقاد المتأثِّرون بالفكرة اليونانيّة على النّهج نفسه في التّعامل مع قضية اللّفظ والمعنى؟؟.

II/ معالجة النُّقَّاد المتأثِّرين بالفكرة اليونانيّة لقضيّة اللّفظ والمعنى:

ما من شكّ في أنّ مظاهر وقوف العلماء والنُّقَّاد العرب على آثار اليونان واتّجاهاتهم في الأدب والنّقد أكثر من تُحصى في هذا الجزء من الفصل الأخير من هذا البحث. لكنّ المتتبّع لمراحل تاريخ النقد الأدبي عند العرب يجد أن من أبرز من وظّف الفكرة اليونانية في معالجة قضية اللفظ والمعنى في الشعر ثلاثة نُقَّاد بارزين وهم قدامة بن جعفر (ت 326 هـ) وابن وهب الكاتب (ت 326 هـ؟) وحازم القرطاجنّي (ت 684 هـ). فلئن ظهر في كتاب ابن وهب "البرهان في وجوه البيان" ـ المطبوع باسم (نقد النثر) والمنسوب خطأ إلى قدامة[2] ـ "شيءٌ من آثار التفكير الأدبي عند اليونان"[3] فإنّ تجلّي

(1) نفسه ص 198

(2) راجع عن ظروف اكتشاف كتاب "البرهان في وجوه البيان" لابن وهب: شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص 93 وما بعدها

(3) بدوي طبانة: النقد الأدبي عند اليونان ـ بيروت ـ دار الثقافة 1986 ص 237

تلك الآثار يزداد قوّة في كتاب (نقد الشعر) لقدامة الّذي كان "أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء، وممن يُشار إليه في علم المنطق"[1]. إنّ قوّة الرَّافد الأجنبيّ في ثقافته جعلتْه "أكثر علماء الأدب إفادة من الفكرة اليونانيّة في نقد الشِّعر"[2]. وتتنامى تلك الإفادة لتبلغ أوْجَها مع حازم القرطاجني في القرن السَّابع. فقد أتاح له تأخُّر زمانه أن يكون لمساهمته طابع شموليّ راجع أساسًا إلى ما أفاده "من الاتّجاه الفلسفيّ المبنيّ على كتاب أرسطوطاليس، ومن آثار النقاد العرب سواء منهم من تأثر بالثقافة اليونانيّة أو لم يتأثَّرْ"[3]. هكذا يتّضح أنّ مساهمات ابن وهب وقدامة وحازم تُشكِّل حلقات نظريّة متواصلة ينهض عليها خطابهم النقدي الذي أخذوا فيه بأسباب الفلسفة والمنطق فعرّبوا المفاهيم اليونانيّة ولقّحوها بمفاهيم وأمثلة عربيّة وهو ما تجلى على صعيد معالجتهم لقضية اللفظ والمعنى في صلتها بنظريّة الشعر. ويمكن النّفاذ إلى عمق تلك المعالجة عبر مسلك الرَّصد لتجلِّيات توظيف الفكرة اليونانية في كلامهم على اللفظ والمعنى في الشعر. ويتجلّى ذلك التَّوظيف أوّل ما يتجلّى على مستوى منهج الكلام على اللّفظ والمعنى. إذ نجد ابن وهب وقدامة وحازما يصدرون عن روح تصنيفيّة عالية راجعة إلى تذرّعهم بثقافة منطقيّة جعلتْهم يهتمّون، في التّعامل مع الظّاهرة البيانيّة والشِّعريّة على وجه الخصوص، بالوجوه والحدود والأقسام وكلّ مظاهر التّرتيب الدّقيق: فابن وهب على سبيل المثال ذهب إلى تفريع البيان إلى أربعة وجوه واعتبار الوجهيْن الأوّل والثّاني: أي بيان الأشياء بذواتها والبيان بالقلب عامَّيْن لا يتغيّران، والوجهين الثالث والرابع أي البيان باللِّسان والبيان بالكتاب خاصَّيْن خاضعيْن للتّغيّر بتغير اللّغات[4]. أمّا قدامة فقد اعتمد تصنيفا خماسيّا للعلم بالشعر (قسم يُنسب إلى علم عَروضه ووزنه) و(قسم يُنْسَبُ إلى علم

---

(1) ياقوت الحموي: معجم الأدباء ج 17 ص 12

(2) بدوي طبانة: النقد الأدبي عند اليونان ص 231

(3) إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 569. وراجع أيضا: جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر ص 196

(4) ابن وهب: نقد النثر ص 09 ـ 11. وراجع حديث ابن وهب عن وجوه الاستدلال والقياس من ص 25 إلى ص 27 وتأكيده ضرورة النظر في الكتب الموضوعة في المنطق "لأنها جعلت عمادًا وعيارًا على العقل ومقوّمة لما يُخشَى زلـله كما جُعل البرْكار لتقويم الدائرة والمسطرة لتقويم الخط" (نفسه ص 27) (كما ننبّه القارىء إلى أننا نضع (ابن وهب) بدل (قدامة) خلال إحالاتنا على طبعة نقد النثر المنسوب إلى قدامة والصادرة عن دار الكتب العلمية (د ت) والمحتوية على تمهيد لطه حسين في البيان العربي وعلى تحقيق في حياة قدامة لعبد الحميد العبادي).

قوافيه ومقاطعه) و(قسْم يُنْسَبَ إلى علم غَريبه ولغته) و(قسم يُنْسَب إلى علم معانيه والمقصد به) و(قسم يُنْسَبُ إلى علم جيِّده ورديئه)[1]. كما قدّم مفهوما للشِّعر لا يقلّ صرامة منطقيّة عن تصنيفه لأقسام العِلْم بالشِّعر من خلال قوله: "إنّه قول موزون مقفًّى يدلّ على معنًى"[2] ليفصِّل بعد ذلك القول في أركان ذلك المفهوم على طريقة المناطقة. ولا يكاد يختلف حازم القرطاجنّي عن سابقيه في توخّي الطريقة المنطقية التَّرتيبيَّة إذ جعل كتابه "أقسامًا ومناهج ومعالم ومعارف ومآمَّ وإضاءات وتنويرات"[3]. فطبيعي أن يمثِّل نُقَّادٌ مثل هؤلاء الذهنية العلميّة في النقد ما داموا يستمدّون أدواتهم في التحليل والقراءة من منطق أرسطو وما ذكره عن الحدود والتّعريفات وأجزائها. ولم يقف توظيفهم للفكرة اليونانية عند حدود المنهج إذ طال معالجتهم للفظ والمعنى في الشِّعر.

1/ تجلّيات توظيف الفكرة اليونانيّة على صعيد اللّفظ الشِّعْريّ:

إنّ صفة (شاعِر) لاَ تُطلَقُ عند ابن وهب على كلّ من يأتي بكلام موزون: "وإنما سُمِّي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيرُه. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكلُّ من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإنْ أَتى بكلامٍ موزون مقفًى"[4]. فلا يكفي أن يكون اللفظ موزونا ليكتسب صفة الشِّعريَّة. لكنّ قدامةَ ذهب إلى أنّ كلّ لفظ موزون مقفّى دلّ على معنى فهو شعر[5]. والملاحظ أن ما قاله ابن وهب مطابق لما أقرّه أرسطو الذي لا يعتبر كل من استخدم الوزن شاعِراً: يقول أرسطو: "على أنّ النّاس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن فيسمّوا بعض الشعراء إيليجيّين والبعضَ الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ "الشعراء" عليهم ليس لأنهم يحاكون بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطبّ أو الطبيعة يُسَمّى عادة شاعرًا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذ

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 15

(2) نفسه ص 17 وراجع ص 24 حيث يستعمل قدامة (لفظ موزون) بدل (قول موزون).

(3) محمد الحبيب ابن الخوجة: تحليل منهاج البلغاء وسراج الأدباء ضمن التمهيد الذي وضعه محقق المنهاج. راجع:

حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 114

(4) ابن وهب: نقد النثر ص 77.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 24: "إنه لمّا كان الشعر ـ على ماقلناه ـ لفظا موزونا مقفًّى يدلّ على معنى..."

وقليس إلاّ في الوزن. ولهذا يخلق بنا أن نسمّي أحدهما (هوميروس) شاعراً والآخر طبيعيّاً أولى منه شاعرًا"[1]. ويضيء المترجم فكرة أرسطو بقوله: "هنا مسألة خطيرة يثيرها أرسطو وهي مسألة: ماذا نُسَمِّي شعرًا؟ أهو كل قول موزون مُقَفًّى أو الشِّعر له خصائص مستقلّة عن الوزن؟ وهو يرى أنّ من الممكن أن يكون الإنسان شاعراً وهو لا يكتب إلاّ نثراً وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلاّ شعراً أعني نظماً"[2]. أمّا قدامة فلم يفرِّق بين الشعر والنظم، فبالرغم من أن حدَّه للشِّعر يدلّ على "منتهى التَّفكير الفلسفي"[3] فإن ذلك لا يفيد ـ حسب طه حسين ـ أنه "فهم (كتاب الشعر) أو أنه على أقلّ تقدير ينقل عنه"[4]. وبقطع النظر عن خلاف الدّارسين في مدى فهم قدامة لآراء أرسطو في الشِّعر[5] فإنّ الأكيد أنّ خطابيْ ابن وهب وقدامة محكومان بنفس المؤثِّر النّظريّ وهو المؤثّر اليونانيّ الذي يتجلّى من خلال وصفهما المتشابه لمستويات اللفظ الأخرى فقد عرض ابن وهب لألفاظ العربيّة واشتقاقاتها وأبنية الكلمات ومظاهر الإعلال[6] كما تحدّث قدامة عن اللفظ السَّمْح ذي المخارج السَّهلة ضمن النّعوت الإيجابيّة[7] وعن اللَّحن والخروج عن سبيل الإعراب مما يهتمّ به "واضعو صناعة النَّحو"[8] ضمن النّعوت السّلبيّة. إنّ كلامهما على خصائص الكلمات الصّرفيّة والنّحويّة غير ضعيف الصِّلة بكلام أرسطو على أجزاء القول النّحويّة في لغته ممّا يتّصل بالحروف والمقاطع وحروف العطف وأدوات التعريف...[9]. أما مظاهر ائتلاف الألفاظ فقد اهتم بها ابن وهب وقدامة اهتماماً بارزاً فعرض ابن وهب لـ(القطع والعَطْف) من خلال ما ساقه من أمثلة عديدة من القرآن: "ومثلُ ذلك ما حكاه عن لقمان في وصيّته لابنه إذ قال له: (الآية) ثم قطعَ وأخذ في فنّ آخر فقال: (الآية) ثم رجع إلى تمام القول الأوّل في وصيّة لقمان فقال: (الآية)"[10].

---

(1) أرسطو: فن الشعر ص 06
(2) نفسه: الهامش 02
(3) طه حسين: مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ـ ضمن كتاب نقد النثر ص 17
(4) نفسه
(5) لئن قام رأي طه حسين على اعتبار قدامة غير عارف بكتاب الشعر وغير مستوعب لنظريّة المحاكاة فإن شوقي ضيف ذهب خلاف هذا المذهب راجع: شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ ص 81
(6) ابن وهب: نقد النثر من ص 52 إلى ص 57
(7) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 28
(8) نفسه ص 172
(9) أرسطو: فن الشعر ص 55 ومابعدها. وراجع: شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ ص 98
(10) ابن وهب: نقد النثر ص 73

ولذلك صلةٌ وثيقة بما سمّاه أرسطو في كتاب (الخطابة) الأسلوب المتّصل والأسلوب المقطّع[1] أو الدّوري[2]: "والأسلوب يجب أن يكون إما متّصلاً متّحداً بربطات مثل الاستهلالات الدثرومبيّة: Dithyrambic وإما دورياً Périodique مثل الأدوار المقابلة: Antistrophes عند الشّعراء القدماء"[3]. ولعلّ ابن وهب باستيعابه لمفهوميْ (الأسلوب المتّصل) و(الأسلوب المقطّع) اليونانيّيْن يكون قد مهّد لظهور مفهوميْ الوصل والفصل عند البلاغيّين المتأخِّرين[4]. ويضاف إلى ذلك حديثُه عن التقديم والتأخير[5] بناءً على ما قاله أرسطو في الخطابة عن صفات الأسلوب وقواعد ترتيب الكلام. ويتنزّل كلّ ذلك في إطار العناية بمفهوم الشّعر الذي يصوغه ابن وهب في ضوء مؤثِّريْن متفاعليْن: مؤثِّر عربيّ ومؤثِّر يونانيّ يبدو مهيمنًا: "والذي يُسَمَّى به الشعر فائِقًا ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنًا رائقًا صحّة المقابلة وحُسن النَّظم وجزالة اللفظ واعتدال الوزن وإصابة التَّشبيه وجودة التَّفصيل وقلّة التكلّف والمشاكلة في المطابقة"[6]. فلئن كان الكلام على حُسن النَّظم وجزالة اللفظ واعتدال الوزن وإصابة التّشبيه وقلّة التّكلّف من المفاهيم العربيّة التي شكّلت نظريّة الشعر في وجهها الأصيل فإنّ مفاهيم من قبيل صحّة المقابلة وجودة التَّفصيل والمشاكلة في المطابقة تبدو على صلة وثيقة بكلام اليونان على الشِّعر والخطابة، فقد عرض ابن وهْب لجودة التَّفصيل من خلال قول الشاعر (البسيط):

بِيــضٌ مفــارقُنَــا تغْلِــي مــراجِلُنــا نــأْسُــو بــأمــوالِنَــا آثــارَ أيْــدينَــا[7]

ويقول الآخر (البسيط):

بَيْضَـاءُ في دَعَجٍ صفراءُ في نَعَجٍ كــأنّهــا فِضَّــةٌ قــد مسَّهــا ذَهَــبُ[8]

---

(1) أرسطو طاليس: الخطابة. الترجمة العربية القديمة تحقيق عبد الرحمان بدوي. بيروت / الكويت ـ دار القلم/ وكالة المطبوعات 1979 ص 207

(2) ارسطو طاليس: فنّ الخطابة ترجمة عبد الرحمان بدويّ بغداد دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" ط 2 1986 ص 214

(3) نفسه. وراجع تنبيه أرسطو إلى ضرورة استعمال الرباطات استعمالا سليما ـ ضمن إثارته لمسألة الوصل والفصل ـ في إطار القاعدة الأولى من سلامة الأسلوب: فن الخطابة ص 205--206.

(4) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص 99 ـ 100

(5) ابن وهب: نقد النثر ص 73

(6) نفسه ص 84

(7) نفسه ص 87

(8) نفسه

وهو ما سمّاه قدامة التّرصيع وعرّفه بقوله: "وهو أنّ يُتَوَخَّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سَجْع أو شبيه به أو من جنس واحد في التّصريف"[1] ومن الأمثلة التي يذكر قول زهير بن أبي سُلْمَى (البسيط):

كبْـداءُ مُقْبِلَـةٌ وركَـاءُ مُـدْبِـرةٌ   قَوْداءُ فيها إذا استعْرَضْتَها خَضَعُ[2]

فإقامةُ مقاطع الأبيات على هذا النّحو من التّفصيل باعتماد السّجع أو ما يشبهه يتنزّل ضمن ماسمّاه أرسطو في الخطابة بالأسلوب المقطّع أو الدوريّ ما يتّصل منه تحديدًا بـ (السّجع): "وتشابه المقاطع الأخيرة في كل قسم يُسمَّى السّجْع"[3]. إنّ التّفصيل ـ أو التّرصيع ـ آتٍ من إحكام التّفريق بين أجزاء القول مع ضمان "تشابه النّهايات"[4]. وذلك التّشابه الذي يمثله السّجع هو المولِّد للّذة: "فالذي هو بهذه الحال قد يكون لذيذًا يسير التعليم وهو لذيذٌ لأنه يكون على خلاف ما عليه ذلك الذي لا يتناهى إلى شيء، وكذلك لأنّ السّامع يرى أنّه يسهل حفظه وذلك من أجل أن له عددًا (= حدًّا أو نهاية)، فإن المقال المتعاطف قد يُحفظ أكثر من جميع الكلام. ولذلك ما صار الكلام الموزون يحفظه كل واحد، ولا سيّما ما كان مبدءًا(؟) مفرّقًا وذلك أن له عددًا به يوزن"[5]. أمّا كلام كلٍّ من ابن وهب وقدامة على صحّة المقابلة[6] والمطابقة[7] أو التكافؤ[8] فغير منفصل هو الآخر عن تصوّر أرسطو للأقسام المتقابلة في الكلام سواء كان التقابل بين لفظيْن كما في الطِّباق أو بين طائفتيْن من الألفاظ كما في المقابلة الخالصة، فالتقابل هو أن "يُوضَع كلّ ضِدٍّ بِقُرْبِ ضدِّه في كلِّ قسم من القسميْن في الدَّوْر أو إذا ربطتْ نفس الكلمة بكلا الضّديْن"[9] ويذكر أرسطو أمثلة عديدة على ذلك منتهيًا إلى تحديد وظيفة التقابل قائلاً: "ومثل هذا الشّكل من الكلام يبعث على الرضا لأن معنى الأفكار المتقابلة

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 40 وراجع أيضا: قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد مصر مكتبة الخانجي ط 1 1932 ص 03

(2) نفسه ص 41

(3) أرسطوطاليس: فنّ الخطابة ص 217

(4) نفسه ص 219

(5) أرسطوطاليس: الخطابة: الترجمة العربية القديمة ص 208 وراجع كذلك فنّ الخطابة ص 214-215

(6) ابن وهب: نقد النثر ص 84-85 . وقدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 133

(7) نفسه ص 87

(8) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 143

(9) أرسطوطاليس: فنّ الخطابة ص 216

يُدْرَك بسهولة لا سيّما إذا وضعت هكذا بعضها إلى جوار بعض، وأيضاً لأنّ لها تأثير الحجّة المنطقية فإنّك بوضْعِك نتيجتيْن متقابلتيْن إلى جوار بعضهما بعضاً، تبرهن على أنّ إحداهما كاذبة"[1]. فواضح أنّ المقابلة أداة يسخّرها الخطيب من أجل تأسيس فعل إقناعيّ أرضيَّتُه التَّصديق. أمّا الشّاعر فليس مطلوباً منه البحث عن الأداة القوليّة التي لها تأثير الحُجَّة المنطقيّة. فهو مطالب بالتّخييل والتّأثير أكثر مما هو مطالَب بالتّصديق والإقناع. ومع ذلك تلقّف النُّقَّاد المتفلسفون ما قاله المعلِّم الأوّل على فنّ الخطابة وسلَّطوه على فنّ الشِّعر غير مراعين للحدود الفاصلة بين الفنَّيْن. وضمن الإطار نفسه: إطار العناية بمظاهر ائتلاف الألفاظ وقف قدامة عند ظاهرة (التَّقسيم) "وهي أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسْمًا منها. مثال ذلك قول نُصيْب، يريد أن يأتي بأقسام جواب المُجيب عن الاستخبار (الطويل):

فقال فريقُ القومِ: لا، وفريقُهم: نعمْ، وفريقٌ قال: ويْحَكَ ما نَدْري

فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب، إذا سُئِل عنه غير هذه الأقسام"[2]. وتقسيم البيت الشِّعري كما وصفه قدامة مشاكِل لتقسيم (الدَّور) في الخطبة والدَّور حسب أرسطو "هو جملةٌ لها بداية ونهاية في ذاتها ولها حجم يمكن إدراكُه بسهولة"[3]. وكما يمكن للدَّور أن يكون بسيطاً ـ أي مؤلَّفا من قسم واحد ـ يمكن له أن يكون مركَّبا أي مؤلَّفا من أكثر من قسم متميّز الأجزاء[4] كما في الجملة التالية وهي "دهشْتُ دائما من أولئك الذين حشدوا الجمعيّات العامّة وأسّسُوا المباريات الرياضيّة"[5]. فالتقسيم يُسميه أرسطو (مضارعة) مميِّزًا إيّاه عن (التّقابل) وعن (السَّجع). يقول بعد أن فرغ من أمثلة ساقها عن التّقابل وكلام على وظيفته: "تلك هي إذن طبيعة التّقابل. أمّا إذا كانت الأقسام متساوية فهذا يُسمّى مضارعة. وتشابُه المقاطع الأخيرة في كلّ قسم يُسَمَّى السّجع"[6].

---

(1) نفسه: ص 217

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 131 وراجع: جواهر الألفاظ ص 05 إذ يقول "و توفير الأقسام هو أن يُؤْتَى بالأقسام مستوفاة لم يُخَلَّ بشيء منها ومُخْلَصَة لم يدخل بعضُها في بعض كقوله: "فإنك لم تخلُ فيما بدأتني من مجدٍ أثّلته وشكرٍ تعجّلته وأجْرٍ ادّخرتَه".

(3) أرسطوطاليس: فنّ الخطابة ص 214

(4) نفسه ص 215

(5) نفسه ص 216

(6) نفسه ص 217

لقد بذل ابن وهب وقدامة جهدًا عقليًا في تطبيق ما فهماه من مقاييس البلاغة اليونانيّة عند أرسطو على اللّفظ الشعري. ولما لم تكن غايتنا الإحاطة بمظاهر ذلك التّطبيق اقتصرنا على رصد تجلّيات منه للكشف عن الاستفادة من الفكرة اليونانيّة طريقةً ومَجالاً في إطار مبحث اللفظ على وجه التّحديد وضمن ما وضعه هذان الناقدان من مفهوم للشعر خَضَعا في صياغته لمقاييس البلاغة اليونانية مثلما رأينا ذلك على وجه التّفصيل. ولئن كانت المراجع قد سكتت عن ابن وهب المؤلّف الحقيقيّ لكتاب نقد النّثر الموسوم بـ (البرهان في وجوه البيان)[1] فإنّ قدامة بن جعفر قد كان ذائع الصيت "اشتهر في زمانه بالبلاغة ونقد الشعر"[2] وأحدث بكتابه (نقد الشعر) ضجّة أثارت النقاد المحافظين الذين ألّفوا في الردّ عليه[3]. فلا غرابة إذن أن تكون مساهمة قدامة من أبرز المساهمات النّقديّة التي ارتكز عليها نقدُ الشِّعر في القرن السابع مع حازم القرطاجنّي الّذي، وإن لفت الأنظار إلى آراء الجاحظ والآمدي، فإنه تعرّضَ بكثرة إلى مقالات قدامة[4] متوغّلاً أكثر في توظيف الفكرة اليونانية في معالجة قضية اللفظ والمعنى في الشِّعر إذ "تأثر عميق التأثر بمؤلّفات ابن سينا فأخذ بطريقته وأحال على تعاريفه وحدوده واستعمل كثيرا من ألفاظه وصيَغه وذكر أحيانًا نفس الأمثلة والشّواهد التي ذكرها الشّيخ الرئيس. ولقد اعتمد كتاب فنّ الشعر لابن سينا لنقل كثير من فِقَر كتاب الشعر لأرسطو. وكلّ إحالاته عليه كانت ليتأيّد بذلك فيما عرضه من نظريات وآراء، أو ليجعل من تلك النقول أساساً لأفكار يشرحها ويمعن في تحليلها والبناء عليها"[5]. توغّل إذن حازم في توظيف الفكرة اليونانية في كلامه على اللفظ والمعنى في الشعر بحكم ما أتاحتْه له مرحلته الزمنيّة المتأخّرة من أسباب لاستيعاب ثقافة "الآخَر" اليونانيّة وقد اكتمل نقلها وتعريبها وشرحُها على أيدي أسلافه من العرب فلاسفةً ونقادًا. لذلك سنقف ـ في هذا المستوى من التحليل ـ على تجلّيات ذلك التوظيف على صعيد اللّفظ الشِّعري استكمالاً لما كنّا قد بدأناه مع ابن وهب وقدامة. فحازم يرى أنّ عوامل إبداع الشِّعر ثلاثة هي

(1) شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ ص 95
(2) ياقوت الحموي: معجم الأدباء ج 17 ص 14
(3) غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر بيروت دار الفكر اللّبناني ط 1 1992 ص 07
(4) محمد حبيب ابن الخوجة: تحليل منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ ضمن التمهيد للمنهاج ـ ص 100.
(5) نفسه ص 118

المهيّئات والأدوات والبواعث: فالمهيّئات ترتبط بالبيئتيْن الطَّبيعيّة واللّغويّة. والأدوات تتّصل بعلوم الألفاظ وعلوم المعاني. أمّا البواعث فترتبط بالأطْراب والآمال[1]. فاللّفظ إذن هو أداة بارزة في العملية الشعريّة يتمكن منها الشاعر بعد أن ينشأ نشأة لغوية سليمة. فيصل إلى إنشاء "كلام موزون مقفًّى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه"[2]. فالتحبيب أو التكريه يتحقّقان بعدّة وسائل منها "حُسن هيئة تأليف الكلام"[3] ومنها بطبيعة الحال "الوزن".

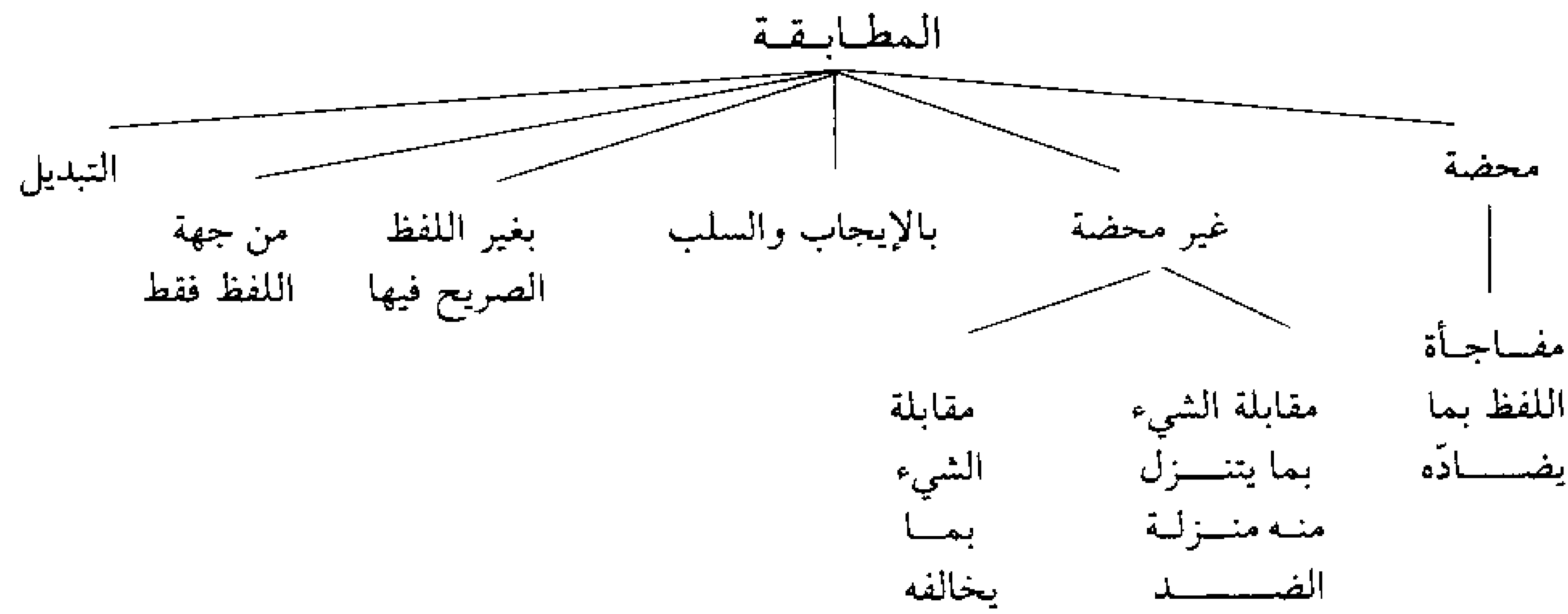
أ) هيئة تأليف الكلام: من الهيئات التي استرعت اهتمام حازم في كلامه على ملاءمة اللفظ لسواه في التّركيب الشِّعريّ ظاهرة المقابلة: "وإنّما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضاً والجمع بين المعنييْن اللّذيْن تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارةُ أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنييْن في ذلك صاحبه"[4]. ثم يعمد حازم اتِّكاءً على قدامة دون ذكر اسمه[5] إلى تفصيل القول في الجهات المنطقيّة للتَّقابل: "وجهات التَّقابل أربعة(؟): ـ1 ـ جهة الإضافة وهي أن تكون نسبة شيء إلى شيء آخر مخالفة لنسبة ذلك الشيء إليه مثل الضّعف للعشرة بالقياس إلى نصفها، والأب إلى ابنه، والمولى إلى عبده. ـ 2 ـ وجهة التضادّ كالأبيض والأسود. ـ 3 ـ وجهة الغنية والعدم كالأعمى والبصير ـ 4 ـ وجهة السّلب والإيجاب نحو زيد جالس، زيد ليس بجالس. فالجمع بين متقابليْن من هذه الأربعة من جهة واحدة تناقض. فإنْ تقابل المعنيان من جهتيْن، لم يكن ذلك تناقضا مثل أن يقال إن العشرة ضعف/ نصف، لكنّها ضعف الخمسة ونصف العشرين ولو قيل إنها نصف العشرين وضعفها كان محالاً، وكذلك قول القائل: زيد بصير القلب أعمى العين صحيح. ولو قيل إنه أعمى العين بصيرها كان محالاً. وكذلك في التّضادّ يصحّ أن يقال في الفاتر إنه حارّ عند البارد وبارد عند الحارّ، ولا يكون حارًّا باردًا عند أحدهما. وكذلك في السّلب والإيجاب نحو زيد كريم بالمال، زيد ليس كريما بالجاه، فهذا صحيح. ولا يصحّ أن

(1) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 40 ـ 41
(2) نفسه ص 71
(3) نفسه
(4) نفسه ص 52
(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 204 ومابعدها

يكون كريما بأحدهما غير كريم به في حال واحدة"[1]. إنّ الملاءمة بين المعنى والمعنى في المقابلة قاعدتُها الملاءمة بين العبارة والعبارة من خلال ما يقوم بينهما من نسبة تقتضي أن تذكر إحداهما مع الأخرى، سواء أكانت تلك النسبة قائمة على التباين أم على التقارب. فلئن ربط قدامة (المقابلة) بمتصوَّر (الصِّحَّة) في إشارة منه إلى أنّ تأليف الألفاظ على قاعدة التّقابل هو تأليف لها في واقع الأمر على قاعدة المنطق أي وفق شروط التّفكير الصَّحيح، فإنّ حازما قد انجرّ وراءه في تعمّق شروط تلك الصحّة من وجهة نظر منطقية خالصة سيْرًا على طريق أرسطو الذي يرى أن للأفكار المتقابلة "تأثير الحُجَّة المنطقية فإنك بوضعك نتيجتيْن متقابلتيْن إلى جوار بعضهما بعضا تبرهن على أن إحداهما كاذبة"[2]. لذلك توغّل حازم في التّحليل المنطقي لتأليف الكلام وفق منطق التقابل معتبرًا الألفاظ في ائتلافها تقاربًا وتباينًا واجهات لعلاقة المعاني ـ ومن ثمّ الأفكار ـ بعضها ببعض. ولا أدلّ على ذلك من هذا التّصنيف الرباعي لجهات التقابل: جهة الإضافة وجهة التضادّ وجهة الغنية والعدم وجهة السّلب والإيجاب وبنائه لتحليله المنطقيّ للأمثلة على ثنائية الإمكان والتعذّر الذي وسمه بالمُحَال. فمصطلح (الجهات) هو مصطلح منطقيّ خالِص فأرسطو بدوره "قَسَّم الجهات المنطقيّة إلى قسميْن: الضَّرورة والجواز (أو الإمكان) وذلك باعتبار أنّ القضايا ثلاثة أنواع قضايا تقريرية غير موجّهة (. . .) وقضايا ضرورية (. . .) وقضايا ممكنة (. . .) أما مناطقة العصور الوسطى (المدرسيّون) فقد جعلوا الجهات أربع: "جهة الإمكان (. . .) جهة الامتناع (. . .) جهة الجواز (. . .) جهة الضَّرورة"[3]. هكذا يبلغ الإسراف في توظيف الفكرة اليونانيّة بحازم إلى تحويل المقاربة النقديّة للشِّعر إلى مقاربة منطقيّة رياضيّة هي أبعد ما تكون عن طبيعة الظّاهرة الشعريّة وخصائصها. وبالإضافة إلى ظاهرة المقابلة نجد حازماً يهتمّ بهيئة أخرى من هيئات تأليف الكلام هي "المطابقة" وهي "أن يوضع أحد المعنييْن المتضادّيْن أو المتخالفيْن من الآخر وضْعا متلائما. وقدامة يخالف في هذه التّسمية فيجعل المطابقة تماثل المادّة في لفظيْن متغايِريْ المعنى، ويُسَمِّي تضادَّ المعنييْن تكافؤًا"[4]. والمطابقة

(1) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 137
(2) أرسطو طاليس: فن الخطابة ص 217
(3) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ص 47: هامش 19.
(4) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 48

عند حازم تنقسم إلى محضة وغير محضة فالمحضة هي "مفاجأة اللّفظ بما يضادّه"[1]. وغير المحضة "تنقسم إلى مقابلة الشّيء بما يتنزّل منه منزلة الضِّدّ وإلى مقابلة الشّيء بما يخالفه"[2] كما ذكر أن المطابقة "تكون بالإيجاب والسّلب"[3] كما قد تقع بغير اللفظ الصريح فيها[4] بالإضافة إلى أنه "قد يوجد في الكلام ما صورته الطّباق وليس بمطابقة من جهة المعنى"[5] فتكون المطابقة لفظيّة. ويجري مجرى المطابقة أيضاً تخالف وضع الألفاظ لتخالفِ في وضع المعاني وهو نوع يُسَمَّى التَّبديل[6]. إنّ تأثر حازم بكلام أرسطو على التقابل[7] غنيّ عن التأكيد فهو يصنّف أقسام المطابقة كما يصنف صاحب المنطق الجهات المنطقية، هذا بالإضافة إلى لواذه بقدامة بن جعفر في تحديده للتكافؤ، مع العلم أن قدامة لم يحصر التكافؤ في التضادّ كما أراد حازم أن يفهم وإنما عنى به أيضاً (السَّلب والإيجاب) هذا بالإضافة إلى إشارته إلى أقسام أخرى من التّقابل[8]. إن إضافة حازم إلى ما قاله قدامة لا تتجاوز إخضاع ظاهرة المطابقة لتصنيف صارم ظهرت بمقتضاه أصلا جامعا لفروع أو جهات، وهو تصنيف لا يكاد يختلف من حيث الآلية المنطقية عن تصنيف الفارابي للأقوال سيرًا من الكلّ إلى الأجزاء ممّا عرضنا له فيما مر من هذا الفصل:



(1) نفسه
(2) نفسه ص 49
(3) نفسه ص 50
(4) نفسه
(5) نفسه ص 51
(6) نفسه
(7) أرسطو طاليس: فن الخطابة ص 217
(8) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 143

إنّ إضافة حازم في الكلام على المطابقة هي إضافة منهجيّة تشكّل امتدادًا لمنهج التّفلْسف في النّقد الذي كان قد أرساه صاحب نقد الشعر ومعاصره ابن وهب في إطار الاستجابة للتأثير الهيليني في البلاغة والنقد العربيّيْن. لذلك نستغرب موقف بعض الدارسين المهتمّين بحازم والمتمثّل في ردّهم كلام صاحب المنهاج على الأقسام الخاصة بصناعة العبارة الشعرية مثل قسم المطابقة إلى "إفادة حازم في هذه الإشارات من التراث العربي في علوم البلاغة ـ وبخاصة علم البديع ـ أكثر من إفادته من التراث الفلسفي عربيّا كان أويونانيّا"[1]. فما معنى الحديث عن إفادة من التّراث العربي في علوم البلاغة وبخاصّة علم البديع إذا كان علم البديع نفسه ـ الذي بذل ابن المعتزّ جهداً عظيماً في تأصيله ـ في غير مأمن من القراءة التي تصرّ على ربط جذوره بالبلاغة اليونانيّة، ولنا في قراءة طه حسين خير مثال؟! هذا بالإضافة إلى أنّ غاية حازم لا تقف عند ما قاله العرب على العبارة الشّعريّة لأنه يتجاوز ـ فيما ادّعى على الأقلّ ـ وصف الظاهرة الشّعرية والبلاغيّة عمومًا إلى البحث في عللها وأسبابها بقطع النظر عن اللّسان الذي ينتمي إليه الشِّعر أو الكلام البليغ. إنّه ينبّهنا ـ كما يقول العلاَّمة الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور ـ "إلى أن كتابه ليس متّجها إلى "صناعة اللّسانات الجزئيّة" وإنما هو قاصد إلى "بلاغة تعضدها الأصول المنطقية والحِكميّة" فنتبيّن من ذلك جليا أن لكتاب حازم من علم البلاغة ناحية خاصة يحتّلها من الكتب المشهورة، يمكن أن ننزلها من العلم منزلة الأصول من الفروع أو منزلة فلسفة العِلم من العِلم"[2]. ومن هيئات تأليف الكلام التي عُني بها حازم ظاهرة التّقسيم التي تكلّم عليها قدامة وربطها بمتصوَّر الصِّحَّة[3]. ولم يكد صاحب المنهاج يضيف إلى ما قاله صاحب نقد الشِّعر شيئًا ذا بال. فقد التزم فحوى التّعريف الذي وضعه قدامة. بالإضافة إلى اعتماده في بعض الأحيان الأمثلة الشِّعرية نفسها[4] اللهم إلاّ تلك "التّشقيقات" المنطقيّة التي فصّل القول فيها حازم ضمن كلامه على ضروب التّقسيم[5] بالإضافة إلى ذكره شبْه الصّريح للمصطلح الأرسطي وهو

---

(1) صفوت عبد الله الخطيب: نظرية حازم القرطاجنّي النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية. القاهرة مكتبة نهضة الشرق 1986 ص 202.

(2) الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور: تقديم المنهاج ص 10

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 131

(4) قارن بين نقد الشعر ص 131 وما بعدها ومنهاج البلغاء من ص 54 إلى ص 57 ومن ص 154 إلى ص 157.

(5) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 55-56

مصطلح (الأسلوب المقطّع) في قوله: "فإنه يُسَمَّى تقسيماً على التّسامح ويُسَمَّى أيضاً تقطيعًا"[1] مع الإشارة إلى أنّ كلام أرسطو على التّقطيع متّصل بكلامه على (الأسلوب المتّصل والأسلوب المقطّع) في العبارة الخطابيّة[2].

فلئن تكلّم حازم على هيئات كالمقابلة والمطابقة والتّقسيم في إطار بنية البيت الشعري فإنه لم يفته الكلام على "مباني القصائد وتحسين هيئاتها"[3] فتحدّث عن "الصّدور" و"التخلّص": "ويجب أن تكون الصّدور متناسبة النَّسْج، حَسنة الالتفاتات لطيفة التدرّج مشعشعة الأوصاف بالتّشبيهات ويجب أن يكون التّخلّص لطيفاً والخروج إلى المدح بديعًا"[4] ويضيف "ويجب أن يكون صدر المديح حسن السَّبْك عذْب العبارات مستطاب المعاني ليناسب ما اتّصل به من النسيب"[5]. كما ذكر الاختتام "فأمّا الاختتام فينبغي أن يكون بمعانٍ سارَّة فيما قصد به التّهاني والمديح، وبمعانٍ مؤْسِية فيما قصد به التّعازي والرّثاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبًا والتأليف جَزْلا متناسبًا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقّد ما وقع فيه غير مشتغلة باستئناف شيء آخر"[6]. وذكر مفهوم "الفَصْل"[7] ويمكن أن يضمّ بيتيْن فما أكثر: "وأكثر ما يتوخّون هذا إذا كان البيت الثاني تتمّة الفَصل الأوّل. فأمّا إذا كان الفصل الأوّل أكثر من بيتيْن فإنهم يوجّهون العناية إلى تحسين نهاية الفَصل"[8]. وتحدّث عن الفصول داخل القصيدة تناسبًا واطِّرادًا وترتيبًا[9]. وفي إطار الكلام على التخلّص عرض للاستطراد الذي توقف عنده ابن رشد فقال "وأهل البديع يسمّون ما كان الخروج فيه بتدرّج تخلّصا، وما لم يكن بتدرّج ولا هجوم ولكن بانعطاف

(1) نفسه ص 56
(2) أرسطوطاليس: الخطابة: الترجمة العربية القديمة ص 207
(3) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 303
(4) نفسه ص 306
(5) نفسه
(6) نفسه
(7) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 167: "والفَصْل في اصطلاح أهل المعاني ترْكُ عطف بعض الجمل على بعض بحروفه". وراجع: جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر ص 457: "الفَصْل يساوي الفكرة الجزئيّة التي يقدمها بيتان أو أكثر".
(8) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 308
(9) نفسه ص 288-289.

طارىء على جهة من الالتفات استطرادًا"[1] وهو عنده من استطراد الفارس الذي "يُريك أنه فرّ وإنما يريد بذلك اغترار من ينقطع في طلبه فيسرع الكرّ إذ ذاك عليه"[2] وأشار إلى أن المحدثين أحسنُ مأخذًا في التخلّص والاستطراد من القدماء[3] ثمّ ألحّ في معرض ذكره للخروج على أن "يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض (. . .) فلا يختلّ نسق الكلام ولا يظهر التّباين في أجزاء النظام"[4]. فحازم ألحّ على مفاهيم من قبيل التّناسب والاطِّراد والتَّرتيب والتَّدرُّج والاستطراد وذَكر مصطلح (أجزاء النِّظام) وبذلك يعتبر على غرار الفلاسفة عربًا ويونانًا أن القصيدة نَسَقٌ من الكلام وكلٌّ لا يتجزّأ مهتديًا في ذلك بما لاحظه من وثيق الصلة بين مراحل المأساة اليونانيّة بدايةً ووسطًا ونهايةً[5] مستلهماً قول ابن سينا عن الشِّعر "أن يكون مرتَّبًا فيه أوّل ووسَط وآخِر، وأن يكون الجزء الأفضل في الأوسط وأن تكون المقادير معتدلة (. . .) ويكون بحيث لو نُزِع منه جزء فسَد وانتقضَ"[6] وقوله عن أجزاء (طراغوذيا): "قد كان عندهم لكلّ قصيدة من طراغوذيا أجزاء تترتّب عليه في ابتدائها ووسطها وانتهائها. وكان يُنْشدُ بالغناء الرقصي، ويتولاّه عدّة. فكان جزؤه الذي يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يُسمَّى "مدخلاً" ثم يليه جزء هناك يبتدىء به معه الرّقّاص يُسَمَّى "مخرج الرقاص" ثم جزء آخر يُسَمَّى "مجاز" هؤلاء. وهذا كله كـ "الصدر" في الخطبة ثم يشرعون فيما يجري مجرى "الاقتصاص" و"التّصديق" في الخطابة فيُسَمّى "التقويم"[7]، وقوله عن الخاتمة: "ويجب أن تكون خاتمة الشعر تدلّ على مقتضاه فتدلّ على ما فرغ منه كما في الخطابة"[8]. ولم يفت حازما الإلمام بمفهوم الاستطراد على النحو الذي ذكره ابن رشد[9]. ولئن بدا حازم متأثّرا إلى حد بعيد بالفكرة اليونانيّة في الكلام على اللفظ الشِّعري على صعيديْ البيت والقصيدة فإنه لم يكن أقلّ تأثراً بتلك الفكرة في كلامه على الوزن.

---

(1) نفسه ص 316

(2) نفسه ص 317

(3) نفسه

(4) نفسه ص 319

(5) أرسطو: فنّ الشعر ص 23 وانظر ص 33

(6) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 183

(7) نفسه ص186

(8) نفسه ص 189

(9) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر 231

ب) **الوزن**: إنّ غايتنا هي اكتشاف مدى تعويل حازم على الفكرة اليونانيّة في كلامه على الأوزان الشّعريّة. فالوزن عنده خاصيّة من خصائص الشعر العامّ لذلك أثاره ضمن قاعدة "التّناسب في المسموعات والمفهومات" التي "لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكليّ في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلّياته ضروب التّناسب والوضع"(1). وبالرغم من هذا النزوع إلى البحث في "الكلّيات" فإنّنا كثيراً ما نجد حازمًا أسيرًا لقواعد الشعرية اليونانيّة. ففي إطار مبحث الوزن مثلاً نجده يلحّ على الربط بين الأغراض والأوزان: "ولما كانت أغراض الشّعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجِدّ والرّصانة وما يُقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتّضخيم وما يقصد به الصَّغار والتَّحقير، وجب أن تُحَاكَى تلك المقاصد بما يُنَاسِبُها من الأوزان ويخيِّلها للنّفوس. فإذا قصد الشاعر الفَخْر حاكى غرضَه بالأوزان الفخْمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًّا أو استخفافيًا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد"(2). ولا يجد حازم حرجًا في أن يصرّح بأن تصنيف الأوزان حسب الأغراض تقليد يونانيّ: "وكانت شعراء اليونانيّين تلتزم لكلّ غرض وزنًا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره"(3) ثم يعلن أنّ كلام ابن سينا هو مرجعه في ذكره لعلاقة الأوزان بالأغراض: "وهذا الذي ذكرتُه من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتُبِه"(4). ويمضي حازم يطبّق هذه القاعدة اليونانية على أوزان الشعر العربي فيقول: "فالعروض الطويل تجد فيه أبَدًا بهاء وقوّة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطِّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة وللرّمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرّمل من اللّين كانا ألْيق بالرّثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"(5). إنّ حازما يجعل كل وزن مرتبطا بخصائص شبه ثابتة تميّز معانيه عن معاني وزن آخر:

---

(1) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 226
(2) نفسه ص 266
(3) نفسه
(4) نفسه
(5) نفسه ص 269

الخصائص	الوزن
البهاء والقوّة	الطّويل
السّباطة والطُّلاوة	البسيط
الجزالة وحُسْن الاطِّراد	الكامل
الجزالة والرّشاقة	الخفيف
السّباطة والسّهولة	المتقارب
الرّقّة واللّين مع الرّشاقة	المديد
اللّين والسّهولة	الرّمل

ولم يُعْرف عن العرب، حَسَب أصول المذهب الخليلي، أنْ خَصُّوا غرض الرثاء مثلا بوزنيْ المديد والرّمل على نحو ما أكّد حازم تأثراً بما هو معروف لدى شعراء اليونان: "واليونانيّون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشِّعر، وكانوا يخصّون كلّ غرض بوزن على حدة"[1]. إنّ فكرة خلق التّناسب القَبْلي بين الأوزان والمعاني ليست فكرة عربيّة وليست من الخصائص المميِّزة لأعاريض العرب. وقد أكّد ذلك ابن رشد بعد أن وصف الظاهرة وعاينها: "ومن التَّخْييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة، وربّما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتَّخييل، وربّما كان الأمر بالعكس، وربّما كان غير مناسب لكليْهما. وأمثلة هذه ممّا يعسر وجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها إذ أعاريضهم قليلة القدر"[2]. فحازم ألغى خصوصيّة الوزن في الشعر العربي وأصرّ على تطبيق خصوصيّة الوزن في الشعر اليوناني على أشعار العرب فبذل جهدًا جهيدًا في استنباط الصفة المتعلّقة بوزن دون آخر ولم يستفد من تأكيدات الفلاسفة أنّ ربط الأوزان بالأغراض مقصور على اليونانيِّين[3] بالرّغم من إعلانه

(1) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 165

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص 232

(3) يقول الفارابي على سبيل المثال: "إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا=

أنّ همّته متعلّقة بالنّظر في الكلّيّات لا الجزئيّات. وعلى درب التوغّل في توظيف الفكرة اليونانيّة فيما يتّصل بمبحث الوزن يعمد حازم إلى اجتلاب مفهوم (الرِّجْل) في كلامه على أجزاء الوزن. فالأرجل عنده هي المقاطع الصّوتية وهي عنده ستّة أصناف "... لأنّ الأرجل التي تتركّب منها أجزاء جميع الأوزان ستّة أصناف: ـ 1 ـ سبب ثقيل وهو متحرّكان نحو. بِمَ، لَكَ، ـ 2 ـ وسبب خفيف وهو متحرِّك بعده ساكن نحو من، عن، ـ 3 ـ وسبب متوالٍ وهو متحرِّك يتوالى بعده ساكنان نحو قالْ بتسكين اللاّم، ـ 4 ـ ووتد مفروق وهو متحرّكان بينهما ساكن نحو كيْف، أيْن، ـ 5 ـ ووتد مجموع وهو متحرّكان بعدهما ساكن نحو لَقَدْ، ـ 6 ـ ووتد مضاعف وهو متحرِّكان بعدهما ساكنان نحو مقالْ بتسكين اللاّم"[1]. وواضح أنّ حازماً يأخذ بطريقة أرسطو في تحليل الوزن ويؤكّد ذلك ما قاله ابن سينا نقلاً عن أرسطو في معرض كلامه على اجتماع القول المخيِّل والوزن في الشِّعر. "وإنّما يوجد الشِّعر بأن يجتمع فيه القول المخيِّل والوزن. فإنّ الأقاويل الموزونة التي عملها عدّة من الفلاسفة ومنهم سقراط قد وُزنت إمّا بوزن إيلاجياً الثالث المؤلَّف من أربعة عشر رِجْلاً، وإمّا بوزن التروكي الرّباعي المؤلَّف من ستة عشر رجلاً وغير ذلك"[2]. إنّ صاحب المنهاج إذ يجتلب مفهوم (الرِّجْل) ويطبّقه على المقاطع الصّوتيّة العربيّة فإنّما يؤكّد أنّ توظيف الفكرة اليونانية بات لديه محض إسقاط لمقولات النّقد اليوناني على الشّعر العربيّ.

إنّنا إذ نجمع ـ في إطار كلامنا على تجلّيات توظيف الفكرة اليونانيّة على صعيد اللّفظ الشعري ـ بين هيئة تأليف الكلام من ناحية وبين الوزن من ناحية أخرى ـ لدى حازم القرطاجنّي ـ فلإدراكنا أنّ الوزن هو شكل من أشكال اللّفظ الشّعري باعتبار أنّ "الألفاظ في الشّعر غير منفصلة عن الوزن لأنّ وزنها خاصّية تنبع من كيفيّة إيقاع التناسب بين

= أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتّبوا لكلّ نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما إلاّ اليونانيّون فقط فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن" (مقالة في قوانين صناعة الشعراء ص 152) وفصّل ابن سينا القول في الأغراض التي كان اليونانيّون يخصّون كلاّ منها بوزن على حدة وهي طراغوذيا وديثرمبي وقوموذيا وإيامبو ودراماطا وديقرامي وايثي وافيقي ريطوريقي وساطوري وفيوموتا وايفيجانا ساوس وأوقوستقي. (فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 166–167). وراجع كذلك:

ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ص 232

(1) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 236

(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 168–169

عناصرها الصَّوتية، التي تتجاوب في النّهاية مع تناسب المعنى"[1].

يتَضح من خلال ما تقدّم أن ابن وهب وقدامة وحازماً بذلوا جهوداً عقليّة مضنية في توظيف الفكرة اليونانيّة وتطبيقها على مبحث اللفظ في الشعر، وإن كان التفاوت في ذلك التّوظيف قائما. فقدامة المشتغل بالفلسفة والمنطق بدا أكثر نزوعًا من معاصره ابن وهب ـ الذي لم يهمل العناية بالقضية البيانيّة من وجهة نظر عربيّة خالصة ـ إلى تطبيق أصول البلاغة اليونانيّة على الشِّعر العربيّ. أمّا حازم فقد توغّل في ذلك التَّطبيق وكاد ينصرف عن الاهتمام بـ"الكلِّيات" التي أكّد أنّ البحث فيها غاية غاياته، إلى تسليط الفكرة اليونانيّة بلاغةً وفلسفةً ومنطقًا على الفكرة العربية نقدًا وشعْرًا. فطبيعي أن يظلّ أسيرًا، وفق هذه القراءة الإسقاطية: La lecture projective، لما قاله الفلاسفة العرب وفهموه عن اليونان وعن أرسطو تحديدًا. وأوّلهم ابن سينا الذي تأثر به عميق التأثر فعوّل على طريقته وأخَذ بحدوده وتعاريفه وألفاظه وأمثلته وشواهده ونقَل من كتابه (فنّ الشعر) كثيرًا ممّا قاله أرسطو[2]. إنّ ما اقتنصناه من تجليّات لتوظيف الفكرة اليونانيّة ضمن مبحث اللفظ يمثِّل أدلَّة جهيرة على أنّ اجتلاب مقولات متّصلة بأشكال تأليف العبارة في الخطابة اليونانيّة وبأنماط الأوزان في الشعر اليوناني وإعادة تركيبها على أنها مفاهيم نقدية عربية ممّا يشوِّه نظريّة الشعر العربيّة أكثر من أن يُخْصِبَها ويُثْرِيَها، لأنّ في ذلك التركيب إلغاءً للخصوصيّة وإغفالاً أو حجْبًا لما يميّز إبداع الشِّعر عند العرب عن إبداعه عند اليونان. ولئن أحسّ الفلاسفة العرب بالحرج النّاتج عن خطإ المقايسة بين بلاغة "الأنا العربيّ" وبين بلاغة "الآخَر اليونانيّ" فإنّ النُّقَّاد المتفلْسفين طرَحوا الحرج جانبا وبالغوا في تلك المقايسة إلى حدِّ الإسراف.

2/ تجلّيات توظيف الفكرة اليونانيّة على صعيد المعنى الشِّعري:

أ) أصناف المعنى:

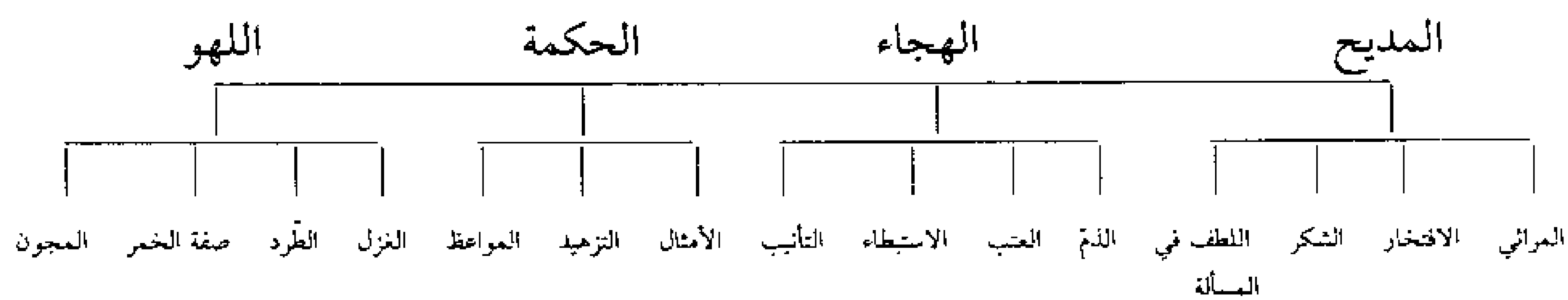
أرجع ابن وهب معاني الشِّعر الرئيسيّة أو أغراضه إلى أربعة أصناف: "وللشّعراء فنون من الشِّعر كثيرة تجمعها في الأصل أصناف أربعة وهي: المديح والهجاء والحكمة واللَّهو، ثم يتفرّع من كلّ صنف عن ذلك فنون"[3]. ولا يتأخّر ابن وهب عن تفريع هذه

(1) جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر ص 375

(2) محمد الحبيب ابن الخوجة: تحليل منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ ضمن التمهيد للمنهاج ص 118

(3) ابن وهب: نقد النثر ص 81.

الأغراض تفريعًا دقيقاً على طريقة المناطقة في تحليل الكلّ إلى أجزائه:



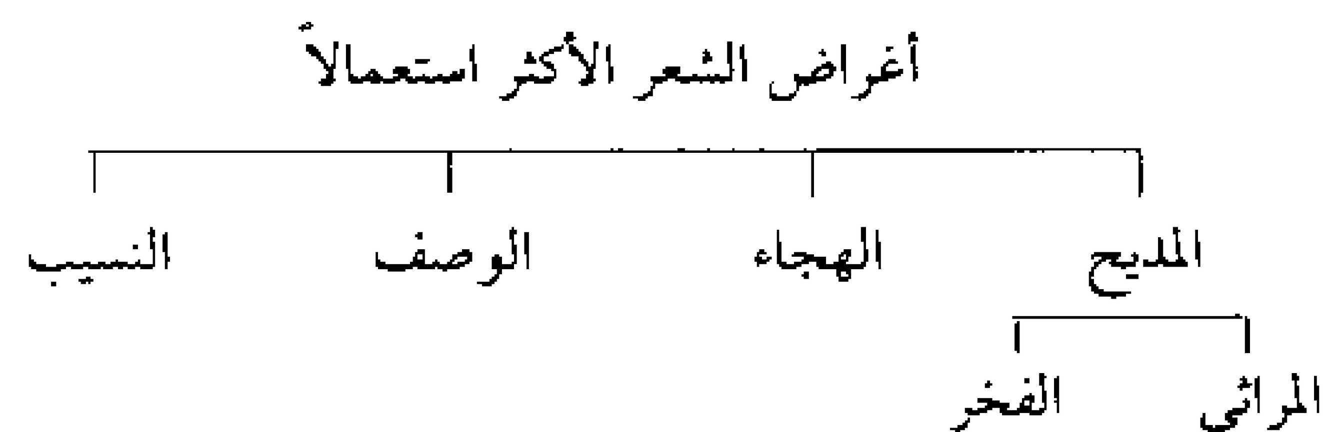
إنّ ما يلفت انتباهنا ليس مضمون التّصنيف في ذاته إذ لكل ناقدٍ قائمةُ أغراض إن لم تختلف عن قائمة غيره نوعًا فهي مختلفة عنها عدًّا[1] كما لا نُعنى بما أضافه صاحب نقد النثر على صعيد المضمون مقارنةً بسابقيه[2] بقدرما نُعنى بإضافته المنهجيّة من خلال التّصنيف المنطقيّ عوض التّعديد والعَرْض[3]. إنّ ما وصفه أمجد طرابلسي بالرّوح التصنيفية العالية[4] هي التي أتاحت لابن وهْب أن يختزل خمسة عشر غرضا فرعيًا في أربعةٍ رئيسة هي المتحكّمة في كل معاني الشِّعر. ولكنّ أي شعر؟ لن يكون الشعر العربي طبعاً. أو بعبارة أدقّ لن يكون الشعر العربي وحده وما قاله نقّاده عنه مؤثّرِيْن فَاعِليْن في توجيه ابن وهب إلى ذلك التّصنيف الرّباعيّ للأغراض. فصاحب نقد النثر مدين أيضاً في

---

(1) A. Trabulsi: la critique poétique des Arabes: P.215 → P.219.

(2) نفسه ص 217

(3) لاحِظ أسلوبيْ التّعديد والعرْض في الكلام على الأغراض لدى العسكري الذي اكتفى كعادته بالتّبويب والإحصاء فتلقف تصنيف قدامة للأغراض دون وعي بالفلسفة الأخلاقية التي وجّهت صاحب نقد الشعر في معالجته للمعاني (راجع الصناعتين ص 148). فالعسكري إذ يعتبر المراثي والفخر داخليْن في المديح مبعدًا الهجاء بالرغم من صلته الوثيقة بالمعاني المدحية باعتباره يقوم على أضداد الفضائل، فإنما يدلل على سوء فهمه للنموذج الذي اقترحه قدامة. فانظر تصنيف العسكري للأغراض من خلال هذا الشكل:



و لاحظ كذلك أسلوبيْ التّعديد والعرْض في الكلام على الأغراض لدى ابن رشيق (العمدة ج 02 ص 187 وما بعدها) فقد ذكر النسيب والمديح والافتخار والرثاء والاقتضاء أو الاستنجاز والعتاب والوعيد والإنذار والهجاء والاعتذار.

(4) A. Trabulsi : la critique poétique des Arabes: 217

ذلك التّصنيف لليونانيّين إذ سار "على هدى ترجمة متّى بن يونس لكتاب فنّ الشعر لأرسطو برَدِّ الشِّعر إلى أربعة أنواع هي المديح والهجاء والحِكْمة واللّهو"(1). وقد قال متّى نقلا عن أرسطو: "فكلّ شعر وكلّ نشيد شعري ينحى به: إمّا مديحًا وإما هجاء وإما ديثرمبو الشعرى ونحو أكثر أو ليطيقس"(2). أما قدامة بن جعفر فقد وقف عند ظاهرة "اللاّنهائيّة" : L'infinité في أقسام المعاني، لذلك اكتفى بصَدرٍ منها تمثيلاً بالجزء على الكلّ: "ولما كانت أقسام المعاني التي يُحتاجُ فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك كي يُبْلَغَ آخِرُه ، رأيتُ أن أذكُرَ منه صدرًا ينبيء عن نفسه ويكون مثالاً لغيره، وعيارًا لما لم أذكره، وأن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء، وما هم له أكثر دوْسًا وعليه أشد دوْمًا، وهو المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصْف والنّسيب"(3). فقد يبدو للنّاظر العجول أنْ لا مقياس في دراسة قدامة لهذه الأغراض الستّة غير الصّدفة فيرى أنّ هذا النّاقد لم يبذل أدنى مجهود في ترتيبها على نحوٍ مَا(4). ولكنّ المتأمّل بأناة في كلام قدامة على الأغراض بما فيها ما يبدو منها شاذًا كالتّشبيه، يجد أنه قائم على أساس أخلاقي مكين ممّا يجعل تلك الأغراض على اختلافها وتعدّدها تجلّيات متنوّعة لذلك الأساس سواء عبر مسلك الإيجاب أم عبر مسلك السّلب. ويتمثّل الأساس الأخلاقي في مجموع الفضائل التي يُمدح بها الإنسان: "إنّه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ماهم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفّة، كان القاصِد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مُصِيبًا والمادح بغيرها مخطئًا"(5). فطبيعي إذن أن يكون المدح على رأس الأغراض إذا كان هو الشّكل الأقرب إلى تجسيم فلسفة الناقد الأخلاقيّة القائمة على التنويه بالفضائل عقْلاً

---

(1) شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ ص 95

(2) متى بن يونس القنائي: كتاب أرسطو طاليس في الشعراء ـ ضمن فنّ الشعر ـ ص 85-86 ويشير بدوي إلى خطورة ترجمة تراجيديا بالمديح وكوميديا بالهجاء (نفسه ص 85. هامش 04) لذلك يقترح بديلا لترجمة متّى: "الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثر مبوس، وجلّ صناعة العزف بالناي والقيثارة" (نفسه ص 03 – 04). وانظر تعريف ديثرمبوس (نفسه ص 03 هامش 06)، وراجع أيضا:
Hubert laizé: Aristote: Poétique. Ed. PUF. 1ère édition Paris 1999 p 31-32

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشّعر ص 58

(4) A. Trabulsi: la critique poétique des Arabes P216.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 65-66.

وشجاعةً وعدْلاً وعفّةً. وواضح أنّ قدامة قد استمدّ هذا الرباعي الدلالي من كلام أرسطو في فن الخطابة على "الفضيلة والرَّذيلة والحَسَن والقبيح وما يدعو إلى الذّمّ أو المدح"[1]. فلئن كانت الفضيلة هي "ملكة لتحصيل الخيرات"[2] فإنّ معاني من قبيل العقل والشجاعة والعدل والعفّة هي من أجزاء الفضيلة لذلك قال أرسطو: "وأجزاء الفضيلة هي: العدل والشجاعة وضبط النفس والمروءة وكبَر الهمّة والسَّخاء والحِلْم واللُّبّ والحكمة. وأعظم الفضائل هي لا محالة أكثرها فائدةً للآخرين، إن كانت الفضيلة هي ملكة إعطاء منافع. ولهذا السبب كانَ العدل والشجاعة أعظم حظًا من التقدير (. . .) ويتلوها السخاء (. . .) أما العفة ففضيلة بها يكون المرء في شهوات البدن على مقدار ما يأمر به القانون (. . .) وأما اللبّ ففضيلة الرأي التي بها يكون الرأي الحكيم فيما يتعلّق بالخيرات والشرور، مما ذكرنا أنه مرتبط بالسعادة"[3]. ولما كان المدح تنويهًا بمثل هذه الفضائل كان الهجاءُ ذمًّا لأضْدادِها التي تمثل أجزاءً للرّذيلة:

الفضيلة (معنى المدح)	الرّذيلة (معنى الهجاء)
العفّة	الفجور
السّخاء	البخل
كبَرُ الهمّة	الدناءة
المروءة	صغر النفس والنّذالة

وبما أنّ الوظيفة الأخلاقيّة مركوزة على المديح أساسا بما هو "قولٌ يعبّر عن عَظمة الفضيلة"[4] أَحَلَّ قدامة غرض المديح محلاً رفيعاً من النّموذج الذي اقترحه في كلامه

(1) أرسطوطاليس: فنّ الخطابة ص 63
(2) نفسه
(3) نفسه ص 64
(4) نفسه ص 68. وقد عمد قدامة في ظل هذا الأساس الأخلاقي الذي ضبطه ارسطو إلى الكلام على الفضائل الأربع في المدحية العربية تقسيمًا وتركيبًا. يقول: "من أقسام العقل: ثقابة المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة وغير ذلك مما يجري هذا المجرى. ومن أقسام=

على أقسام المعاني. فبدت قيمة سائر الأغراض موقوفة على مدى خدمتها للمديح ومن ثَم على مدى خدمتها للفضائل إما بالتّنويه بها أو بالتّنبيه إليها أو بالتّحذير من أضدادها وذمّها:

1/ في علاقة المديح بالهجاء: بما أنَّ الرذيلة هي سليلة الفضيلة بما هي نَقيضٌ لها في النّموذج الأخلاقي الذي انطلق منه أرسطو في الكلام على المدح والذمّ أو الحَسَن والقَبيح، فإن الهجاء يصبح في ضوء هذه الرؤية سليل المدح أو الوجه الآخر للكلام على الفضائل. يقول قدامة: "إنه قد سهل السّبيل إلى معرفة وجه الهجاء وطريقته ما تقدم من قولنا في باب المديح وأسبابه، إذ كان الهجاء ضدّ المديح، فكلّما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له، ثم ننزّل الطبقات على مقدار قلّة أصناف الأهاجي فيها وكثرتها"[1] فأقسام الفضائل في المديح هي التي تدلّ على أقسام الرذائل في الهجاء "ثم يُنْظر أقسام المديح وأسبابه فيجري أمرُ الهجاء بحسبها في المراتب والدّرجات والأقسام ويُلزَم ضدّ المعنى الذي يدلّ عليه إذ كان المديح ضدّه الهجاء"[2]. ويتّضح ذلك من خلال مثال يسوقه قدامة عن خبيث الهجاء: "ومن خبيث الهجاء ما أنشدني أحمد بن يحيى أيضاً (مجزوء الكامل):

إنْ يغْـــدِرُوا أو يفْجـــرُوا ... أوْ يَبْخَلُـــوا لاَ يحْفِلُـــوا
يَغْـــدُو عليـــكَ مُـــرَجَّلِـ ... ـينَ كـأنهـم لـمْ يَفْعَلُـوا

فمن جَوْدة هذا الهجاء أن الشاعر تَعَمّدَ أضداد الفضائل على الحقيقة فجعلها فيهم،

= العفّة: القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار وغير ذلك مما يجري مجراه. ومن أقسام الشجاعة: الحماية والدفاع والأخذ بالثأر والنكاية في العدوّ والمهابة وقتل الأقران والسير في المهامه الموحشة والقفار وما أشبه ذلك. ومن أقسام العدْل: السماحة، ويرادف السماحة: التغابن، وهو من أنواعها والانظلام والتبرّع بالنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف وماجانس ذلك. وأما تركيب بعضها مع بعض فيحدث منه ستة أقسام: أما ما يحدث عن تركيب العقل مع الشجاعة: فالصبر على الملمات ونوازل الخطوب والوفاء بالإيعاد. وعن تركيب العقل مع السخاء: البرّ وإنجاز الوعْد وما أشبه ذلك. وعن تركيب العقل مع العفّة: التنزّه، فالرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وما أشبه ذلك. وعن تركيب الشجاعة مع السخاء: الإتلاف والإخلاف وما أشبه ذلك. وعن تركيب الشجاعة مع العفّة: إنكار الفواحش والغيرة على الحرم. وعن السخاء مع العفّة، الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس وما شاكل ذلك" (نقد الشعر ص 67-68) وواضح المنهج المنطقي الرياضي في تحليل العلاقات بين المعاني اتّصالا وتوالدًا.

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 92

(2) نفسه ص 100

لأن الغَدْر ضدّ الوفاء، والفجور ضدّ الصِّدق والبخل ضد الجود، ثم أتى بعد ذلك بضدِّ أجَلّ الفضائل وهو العقل، حيث قال:

يغــــدو عليــــكَ مُـــرَجَّلِـ ـيـنَ كـأنهـم لـم يفْعَلُـوا

لأن هذا الفعل إنما هو من أفعال أهل الجهل والبهيميّة والقِحة التي هي من عَمَى القوة المميّزة، كما قال جالينوس في كتابه في أخلاق النفس"[1]. إنّ الشاعر إذا ما استطاع أن يُجرِّد مهجوّه من الفضائل فهو الحاذق المجيد. هكذا ينظر قدامة في جودة الشعر من زاوية نظر أخلاقية. أما أداتُه في ذلك النظر ففلسفيّة منطقيّة: فالإنسان يتميّز نوعياً عن الحيوان بجملة فضائل أبرزُها (العقل) والتي يصطلح عليها الفلاسفة بالقوة المميِّزة أو النَّاطقة "التي بها يحوزُ الإنسان العلوم والصِّناعات وبها يميِّز بين الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق وبها يُرَوِّي فيما ينبغي أن يفعل أو لا يفعل"[2]. وإذا ما طُعِنَ الإنسان في قوّته الناطقة أي في عقْلِه فإنّه يتساوى ومرتبة البهائم. فالشاعر المُجيد حسب قدامة هو الذي يسلب مهجوّه فضيلة العقل. ولم يجد صاحب نقد الشعر حرجًا في الإعلان عن توظيفه للفكرة اليونانيّة من خلال الإحالة على كلام جالينوس الطَّبيب اليوناني ذي الاهتمامات المنطقيّة والفلسفيّة في كتابه (أخلاق النفس). لقد بات الشِّعر في ظلّ هذا اللون من النقد حَقْل تجارب ومجال تطبيق للأساليب المنطقية والأفكار الفلسفية الأخلاقية الجاهزة. وبذلك يُرْهَقُ الشِّعر وتُرْهق الجماليّة. فلا غرابة والحالة تلك أن يستجيد قدامة بيتيْن من الشِّعر الغسيل لأحمد بن يحي الذي لم يتجاوز أن قال عن مهجويِّيه إنهم غادرون فجرة بخلاء لا يكترثون لسَوْءاتهم جهلاً وعَمًى. وهذا مَحْضُ سِباب أبعد ما يكون عن نموذج الهجاء عند العرب[3] فضلاً عن كونه كلاماً مرجعيّاً ليس من الشِّعريّة في شيء، ومع ذلك فهو مطابِق لأفق انتظار ناقدٍ فيلسوفٍ كقدامة.

2/ في علاقة المديح بالرِّثاء: يبدو الخيْط الفاصل بين المديح والرثاء شفيفًا: "إنه

---

(1) نفسه ص 93-94

(2) عبد الرحمان بدوي: الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية ص 230

(3) "فأمّا الهجْوُ فأبلغه ماجرى مجْرى الهزل والتهافت، وماعترض بين التصريح والتعريض، وما قرُبت معانيه وسهل حفظه وأسْرع علوقه بالقلْب ولصوقه بالنفس. فأمّا القذْف والإفحاش فسبابٌ محض وليس للشاعر فيه إلاّ إقامة الوزن وتصحيح النظم". راجع: القاضي الجرجاني: الوساطة ص 24. وراجع أيضا: ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 268-269

ليس بين المرثية والمدحة فصْلٌ إلا أن يُذكر في اللفظ ما يدل على أنه الهالك مثل "كان" و"تولّى" و«قضى نحبَه" وما أشبه ذلك وهذا ليس يزيد في المعنى ولا يُنْقِص منه لأنّ تأبين الميّت إنما هو بمثل ما كان يُمْدَح به في حياته"[1] وبما أنّ الرّثاء هو مدح للميت فإنه لا فصل بين الغرضيْن إلاّ في اللفظ: "وإذ قد تبيَّن بما قلنا آنفًا إنه لا فصل بين المدح والتأبين إلاّ في اللفظ دون المعنى فإصابةُ المعنى به ومواجهة غرضِه هو أن يجري الأمر فيه على سبيل المدح"[2] فالشاعر الذي يرثي مطالبٌ ـ وفق الأساس الأخلاقي نفسه ـ أن يستوعب الفضائل: "فمن المراثي التي تشبه في المديح استيعاب الفضائل التي قدّمنا ذكرها والإتيان عليها، مثل قول كعب بن سعْد الغنوي يرثي أخاه (الطويل):

لَعَمْري لئن كانتْ أصابتْ مَنِيَّةٌ ... أخِي والمنايا للرِّجالِ شَعُوبُ
لقد كان أمَّا حِلْمُه فَمُرَوَّحٌ ... عَلَيْنَا وأمَّا جَهْلُه فَعَزِيبُ
أخِي ما أخِي، لافاحِشٌ عند بيْتِه ... ولا وَرَعٌ عند اللّقاءِ هَيُوبُ

فقد أتى في هذه الأبيات بما وجَبَ أن يأتي به في المراثي، إذا أُصِيبَ بها المعنى، وجرت على الواجب، أمّا في البيت الأول فيذكر ما يدلّ على أن الشعر مرثيّةٌ لهالِكٍ لا مديح لباقٍ، وأما سائر الأبيات الأُخر فتجمع الفضائل الأربع التي هي العقل والشّجاعة والحِلم والعفّة"[3]. فقدامة يعتبر أبيات كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه أبياتا مدحيّة لولا فارق لفظيّ يتمثّل في الإشارة إلى نيل المنية من الشخص المذكور في البيت الأول بالإضافة إلى النّاسخ (كان) في البيت الثاني مما يدلّ على أن الغرض هو الرّثاء. أما سائر الوصف فهو لا يخرج، بلفظه ومعناه، عن القالب النظري العام وهو مدح الفضائل الأربع. إنّ الفرق بين المديح والرثاء يكاد يمَّحي ما دام الأساس الأخلاقي واحدًا. لذلك "تكون جميع الأحوال في المراثي جاريةً على حسَب أحوال المديح، وفي ما تقَدَّم في باب المديح من وصْفِ ذلك ما أغنى عن إعادته في هذا الموضع"[4].

3/ في علاقة المديح بالتَّشبيه والوصْف: لئن تحدث قدامة من خلال أغراض المديح والهجاء والرثاء عن الفضائل سواء بالتنويه بها في ذاتها أم بذمّ أضدادها، فإن

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 100
(2) نفسه ص 102
(3) نفسه ص 102-103
(4) نفسه ص 108

التشبيه والوصف يمثّلان وسيلتيْن مجازيّتيْن تتحقّق بهما محاكاة الفضائل بتحسينها ومحاكاة الرّذائل بتقْبيحها. إنّ الغاية من تسخير التّشبيه والوصف ـ القائم ضرورة على التّصوير ـ هي (إدراك الأشباه) على حدّ تعبير أرسطو "لأنّ الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه"(1) وهو ما عبّر عنه قدامة بقوله "فأحسَنُ التّشبيه هو ما وقع بين الشيئيْن اشتراكهما في الصِّفات أكثر من انفرادهما فيها حتّى يُدْنَى بهما إلى حالِ الاتّحاد"(2). ولمّا كان التّشبيه نوعًا من "المحاكاة لأمور معنويّة بأمور محسوسَة"(3) اقترب معنى التّشبيه من معنى الوصف الذي هو عبارة عن تمثيل حسِّيٍّ للموصوف. يقول قدامة: "الوصفُ إنما هو ذكرُ الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوفُ مركَّبٌ منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتّى يحْكِيَه بشعره ويُمَثِّلَه للحِسِّ بنعْتِه"(4). وفي تعليق لقدامة على بيت للشمّاخ يصف فيه أرضا تسير النَّبَّالةُ فيها يقول: "فاستوعب أكثر هيئات النَّبَّالة وأتى في صفاتها بأُولاَها وأظهرها عليها وحكاها حتي كأنّ سامع قوله يراها"(5). إنَّ عبارات من قبيل "يُمَثّله للحسِّ بنعْته" و"حتى كأنّ سامع قوله يراها" هي إعَادة صياغة لكلام أرسطو على وسائل تجميل الأسلوب عند ما قال "إنّ الأقوال الأنيقة تؤخَذُ من المجاز المتناسب ومن التّعبيرات التي تجعل الأشياء تمْثُل أمام العيون. وعلينا الآن أن نشرح معنى "أمام العيون"، وماذا ينبغي أن نعمل لإحداث هذا التأثير. وإنما أعني أن توضع الأشياء أمام العيون بواسطة الكلمات التي تدلّ على الحضور الفعَّال"(6). إنّ المسألة الرئيسيّة لدى قدامة لم تعد تكمن في إشكالية تصنيف الأغراض ومدى الانسجام بين هذا الغرض وذاك بل صارت كامنة في الفلسفة الأخلاقية التي تسيِّر الناقد في الكلام على المعاني وأشكال أدائها. إنّ مربط الفرس هو التّنويه بالفضيلة وذمّ الرّذيلة. والسَّبيل المفضية إلى ذلك هي المجازات ومنها

---

(1) أرسطوطاليس: فنّ الشعر ص 64
(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 109
(3) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 223
(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 119
(5) نفسه
(6) أرسطوطاليس: فنّ الخطابة ص 224

التشبيه باعتبار أنّ "كلّ تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التّحسين والتّقبيح"[1]. لذلك "يكون التّشبيه بالأشياء الفاضلة"[2]. ومن تلك المجازات الوصف الذي يتّسع للتّشبيه وغيره. ولئن ألحّ قدامة اهتداءً بآراء أرسطو على أن جوهر الوصف هو التّصوير بما هو تمثيل للمعنى أمام العيون، فلأنه على بينة من أنّ الشاعر مُحَاكٍ "شأنه شأن الرسّام وكلّ فنّان يصنع الصور"[3]. إنّها المحاكاة الموجَّهة نحو الفضائل والنّهي عن الرذائل "و أمّا اليونانيّون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرًا إلاّ وهو موجَّه نحو الفضيلة أو الكفّ عن الرّذيلة أو ما يفيد أدبًا من الآداب أو معرفة من المعارف"[4]. يظل إذن الأساس الأخلاقي هو المتحكّم في قضية المعنى سواء على صعيد الغرض الحاضن للمعنى أم على صعيد الشكل الأدائي الحامل لذلك المعنى. وبما أن الشعر محاكاة للفضائل مثلما هو واضح في غرض المديح على وجه التّحديد صار التّشبيه والوصف ركيزتيْن تنهض عليهما تلك المحاكاة. فلا غرابة والحالة تلك أن تكونا من المستلزمات الضّروريّة لكلّ شعر ينزع فيه صاحبه إلى التّنويه بالفضائل فارتبطتا به ارتباط السبب بنتيجته.

4/ في علاقة المديح بالنسيب: إنّ الغرض الوحيد الذي أزعج قدامة واستعصى على نموذجه الأخلاقي في تصنيف المعاني هو غرض النّسيب. فلئن كان الفلاسفة قد حذّروا منه باعتباره سببًا للفجور والفسوق: "وذلك أن النوع الذي يسمّونه "النّسيب" إنما هو حثّ على الفسوق ولذلك ينبغي أن يتجنّبه الولدان ويؤدّبون من أشعارهم بما يُحثّ فيه على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحثّ العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتيْن الفضيلتيْن"[5]، فإنّ قدامة قد حاول أن يقلّل من تمرّد هذا الغرض على القاعدة الأخلاقية وذلك بأنْ شدَّ تعريفه برباط أخلاقيّ: "إنَّ النّسيب ذكْرُ الشاعر خُلُقَ النساء وأخلاقهنّ وتصرّف أحوال الهوى به معهنّ"[6]، لكنّ وصف الأخلاق لا يكون بمعزل عن وصف الخِلْقَة كما إنّ وصف أحوال الهوى غير موصول ضرورةً بالأخلاق.

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 204 وانظر أيضا ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 169.

(2) نفسه ص 224

(3) أرسطوطاليس: فنّ الشعر ص 72

(4) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص 205--206

(5) نفسه ص 205

(6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 123

ومن ثَمّ يعْسر ربط أخلاق النّساء بالفضائل الأربع: "ومن هنا صحّ أن نعدّ النّسيب مشكلة فلسفيّة بالنّسبة لقدامة ـ مشكلة محيّرة يريدها أن تخضع للكيان الأخلاقي العامّ ويتحيّل لها من كلّ وجه"[1] لذلك لا يتأخّر قدامة عن تصيّد الشّواهد الشّعرية التي تخدم رؤيته الأخلاقيّة للمعنى: "وأمّا قول الشّاعر (الطويل):

يَـوَدُّ بـأنْ يُمْسِـي سقيمًـا لعلَّهـا إذا سمعتْ عنه بشكْوى تراسلُهْ
ويهتَزُّ للمعروف في طَلَب العُلَى لتُحْمـدَ يـومًا عنـد ليلـى شمـائلُـهْ

فهو من أحسَنِ القول في الغَزَل[2]. وذلك أنّ هذا الشاعر قد أبان في البيت الأول عن أعظم وَجْدٍ وجَدَه مُحِبٌّ حيث جعل السُّقْم أيسر ممّا يجد من الشوق، فإنه اختاره ليكون سبيلا إلى أن يشفى بالمراسلة من الوجد، فهو أيْسَرُ ما يتعلّقُ به الوامِق، وأدْنَى فوائد العاشق، وأبان في البيت الثاني عن إعظام منه شديد لهذه المرأة حيث لم يَرُضْ نفسه لها عن سجيّته الأولى حتّى احتاج إلى أن يتكلّف سجايا مكتسبة يتزيّن بها عندها وهذه غاية المحبّة"[3]. فيبدو من خلال تعليق قدامة أنّ هذا المُحب مثالٌ في التّضحية بالجسم من أجل خَلْق سبب للاتّصال بليلى. فهذه سجِيّة ـ والسجيّة هي الطّبيعة والخلُق[4] ـ أمّا السجيّة الثّانية فهي الاهتزاز للمعروف بحثا عن حسن الذِّكر بمحمود الشمائل وعظيم الفضائل. إنّ بيتيْ الشّاعر بالرّغم من كونهما كلاماً مرجعيّاً تقريريّاً باهتًا فقد كانا موضع استحسان قدامة لأنهما يتطابقان والقاعدة الأخلاقيّة العامّة التي ينطلق منها في الكلام على المعنى. ولكنّ صاحب نقد الشعر قلّما يظفر في شعر النّسيب باهتمام بالفضائل النّفسية لذلك يحسّ أنه "مغلوب على أمره فحيثما أراد مسحة أخلاقية للغزل وجد الصفات الأخرى أغلب وأقوى"[5].

إنّ ناقدًا يصدر في كلامه على المعنى الشِّعري عن فلسفة أخلاقيّة لا يمكن أن يعتدّ في تقويم ذلك المعنى إلاّ بالفضائل النّفسيّة ومن ثَمّ يقع استبعاد "المحاسن المادّيّة" من

---

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 212
(2) ميز قدامة بين النّسيب والغزل "والفرق بينهما أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصّبوة إلى النساء نسَبَ بهنّ من أجله، فكأنّ النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه" (نقد الشعر ص 123).
(3) نفسه ص 128
(4) ابن منظور: لسان العرب ج 06 ص 185
(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 212

جمال في الخِلْقة وحُسن في الهيئة وبهاء[1]. أمّا إذا صادف الناقدَ لفظٌ لا يجري على فضيلة نفسيّة فإنه يبذل قصارى جهده في التحيّل له بالتأويل والتأوّل إلى أن يرجعه إلى القاعدة الأخلاقية. ففي معرض استشهاد قدامة بأبيات في الرثاء اعترضه لفظُ (مَليح) في البيت الرابع (المتقارب):

نجيــحٌ مَلِيــحٌ أخــو مَــاقِــط   نِقَــابٌ يُخبِّــر بــالغَــائــبِ[2]

فقال: "في ظاهر النّظر أن يظن بنا خطأ في وضْعنا "مليح" موضع المدح بالفضائل الحقيقية. إذ كانت الملاحة لا تجري مجرى الفضائل النّفسيّة، لأنّ المليح في هذا الموضع ليس من ملاحة الخلُق لكنّه على ما حُكي عن أبي عمرو أنه المُسْتَشْفَى برأْيه، قال: وهو من قولهم: قُرَيْش مِلْح الأرض، أي الذي يُسْتشفَى بهم، والذي يشهد على ما قاله أبو عمرو قول أوس بن حجر (المتقارب):

* نِقَابٌ يُخبِّرُ بالغَائبِ *"[3]

فما كان قدامة ليتكلّف عناء البحث عن معنى شاذّ لكلمة (مليح) باعتماد ما حكاه أبو عمرو لولا رغبته الجامحة في صرف (مَليح) عن معنى الحُسْن[4] إلى معنى الاستشفاء بالرّأي حتى يستجيب الشعر للقاعدة الأخلاقيّة القائمة على محاكاة الفضائل النّفسيّة.

تعامل إذن قدامة مع المعنى بأسلوب منطقيّ ومن وجهة نظر فلسفية أخلاقية حدتْ به إلى إخضاع جميع الأغراض الشعرية لأصل واحد هو المديح باعتباره أقربها إلى محاكاة الفضائل النّفسيّة. وقد كان مُسْرفًا في توظيف الفكرة اليونانيّة على حساب شعريّة المعنى وجماليّته لأنّ الاحتكام إلى المنطق والفلسفة والأخلاق لم يُفْض به إلاّ إلى إرهاق الجماليّة وتشْويهها. فلا غرابة أن يستجيد أبعد الكلام عن الشعر فيحوّل بذلك المبحث النقدي عن الإطار الفنّيّ الجماليّ إلى الإطار المنطقيّ الفلسفيّ الأخلاقيّ. ولئن تحدث

(1) فالتركيز على مدح أوصاف الجسم في البهاء والزينة غَلَطٌ عند قدامة. راجع نقد الشعر ص 189 وما بعدها.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 107.

(3) نفسه

(4) ابن منظور: لسان العرب ج 13 ص 170

إحسان عباس عن توريط قدامة للبلاغيِّين العرب من بعده في اتّباع هذا النهج النقدي الغريب عن الشعر[1]، فإنّ حازما القرطاجنّيّ بدا مختارًا لأن يتورّط مع قدامة متقيّلا خطاه في الكلام على الأغراض الشِّعريّة. فبالرّغم من ادّعائه أنّ تقسيمات النُّقّاد الّذين قبْله "كلّها غير صحيحة"[2] إلاّ أنه عوّل عليها ولم يخرج عنها. فقد انطلق مثلا من الأساس الفلسفيّ الأخلاقيّ نفسه الذي بنى عليه قدامة قِسْمَتَه السّداسيّة لأغراض الشِّعر. فلئن أقام صاحب نقد الشعر قسمته على ثنائية الفضيلة/الرّذيلة في تحديد الفضائل الأربع فإن صاحب المنهاج أقام قسمته على ثنائية الخير/الشرّ: "فأمّا طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه فهو أنّ الأقاويل الشِّعرية لمّا كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضارّ ببسطها النفوس إلى ما يُراد من ذلك وقبضها عمّا يُراد بما يخيَّل لها فيه من خير أو شرّ، وكانت الأشياء التي يُرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمّى ظفراً، وفَوْتُه في مظنّة الحصول يُسَمَّى إخفاقاً، وكان حصول ما من شأنه أن يُهْرَبَ عنه يُسَمَّى أذاة أو رُزْءًا، وكفايته في مظنّة الحصول تسمّى نجاةً، سُمِّيَ القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمّي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسّيًا، وإن قُصد تحسّرها تأسّفا، وسُمّي القول في الرّزء إنْ قصد استدعاء الجلَد على ذلك تعزية، وإنّ قُصد استدعاء الجزع من ذلك سُمِي تفجيعًا. فإن كان المظفور به على يديْ قاصد للنفع جُوزِيَ على ذلك بالذِّكر الجميل وسمِّي ذلك مديحا، وإن كان الضّارّ على يديْ قاصدٍ لذلك فأدّى ذلك إلى ذكْر قبيح سُمِّي ذلك هجاء، وإذا كان الرّزءُ بفقدِ شيء فندب ذلك الشيء سُمّي ذلك رثاء"[3]. إنّنا لا نهتمّ بشكل القِسْمة التي اقترحها حازم بقدر ما نهتم بالأسس النظرية المتحكّمة فيها. لذلك سطّرنا ما رأيناه معبِّراً عن تلك الأسس كاشفا في الوقت نفسه عن الأطر المرجعية لهذا الناقد في كلامه على الأغراض. وفي إطار إشارتنا السابقة إلى ثنائيّة الخير/الشر نؤكّد أنّ هذه الثنائية هي صياغة أخرى لثنائية الفضيلة/الرذيلة التي انطلق منها قدامة. فسواء أكان الكلام عن الخيرات والشرور أم عن الفضائل والرذائل فإنّ الأساس الأخلاقيّ واحدٌ مما يدلّ فعلاً على أنّ حازمًا "عادَ يطلب مبدأ الوحدة الذي طلبه قدامة حين جَعل

---

(1) إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 205

(2) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 337

(3) نفسه

أغراض الشعر نابعة من منبع واحد أخلاقيّ هو الفضيلة (و مايناقضها) وأنّها ترتسم في صورة واحدة هي المدح (و ما يناقضه) ولكنّه اختار طريقا جديدة لإبراز هذه الوحدة"[1].
ولئن عبّر حازم عن مبدإ الفضيلة وما يناقضها من رذيلة، بالخير وما يناقضه من شرّ، فإنه عبّر عن المبدإ نفسه بالمنافع وما يناقضها من مضارّ وبالحَسَن وما يناقضه من قبيح.

الفضيلة/ الرّذيلة

↓ ↓

الخير/ الشرّ

المنافع/ المضارّ

الحسَن/ القبيح

وهو ما يؤكّد اعتداد حازم بالوظيفة الأخلاقيّة في الكلام على الأغراض الشعرية تأثرا بما قاله أرسطو في الخطابة. فحازم انطلق من أنّ الأقاويل الشِّعريّة مقصود بها "استجلاب المنافع واستدفاع المضار" أمّا النافع عند أرسطو فهو مرتبط بالخير وكلاهما يمثِّل غرض الخطيب: "لمّا كان غرض الخطيب المشاور هو ما هو نافع، ولما كان الناس يتشاورون لا في الغايات بل في الوسائل إلى الغايات، وهي الأمور النافعة لأفعالنا، وأيضا لما كان النافع خيْرًا - فيجب علينا أن ندرك أوّلا المعاني الأوّليّة الخاصّة بالخير والنّافع بوجه عامّ"[2]. فطبيعيّ أن يكون النافع والخير تعبيرًا عن الفضيلة مادامت "الفضيلة هي ملَكة إعطاء منافع"[3]. إنّ حازما يصل الفضيلة والخير والنافع والجميل (= الحَسَن) بالمدْح: "فإن كان المظفور به على يدي قاصدٍ للنفع جوزيَ على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مديحًا"، ويصل في المقابل الرذيلة والشّرّ والضّارّ والقبيح بالهجاء: "وإن كان الضّارّ على يدي قاصدٍ لذلك فأدّى ذلك إلى ذكر قبيح سُمّي ذلك هجاءً". فمدار المعاني عند صاحب المنهاج على الحَسَن والقبيح من الصِّفات/ الفضائل وكأنّه بذلك يستلهم ما قاله ابن سينا: "وكلّ محاكاة فإمّا أنْ يُقصد به التحسين وإما أن

(1) إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 556
(2) أرسطوطاليس: فن الخطابة ص 49
(3) نفسه ص 64

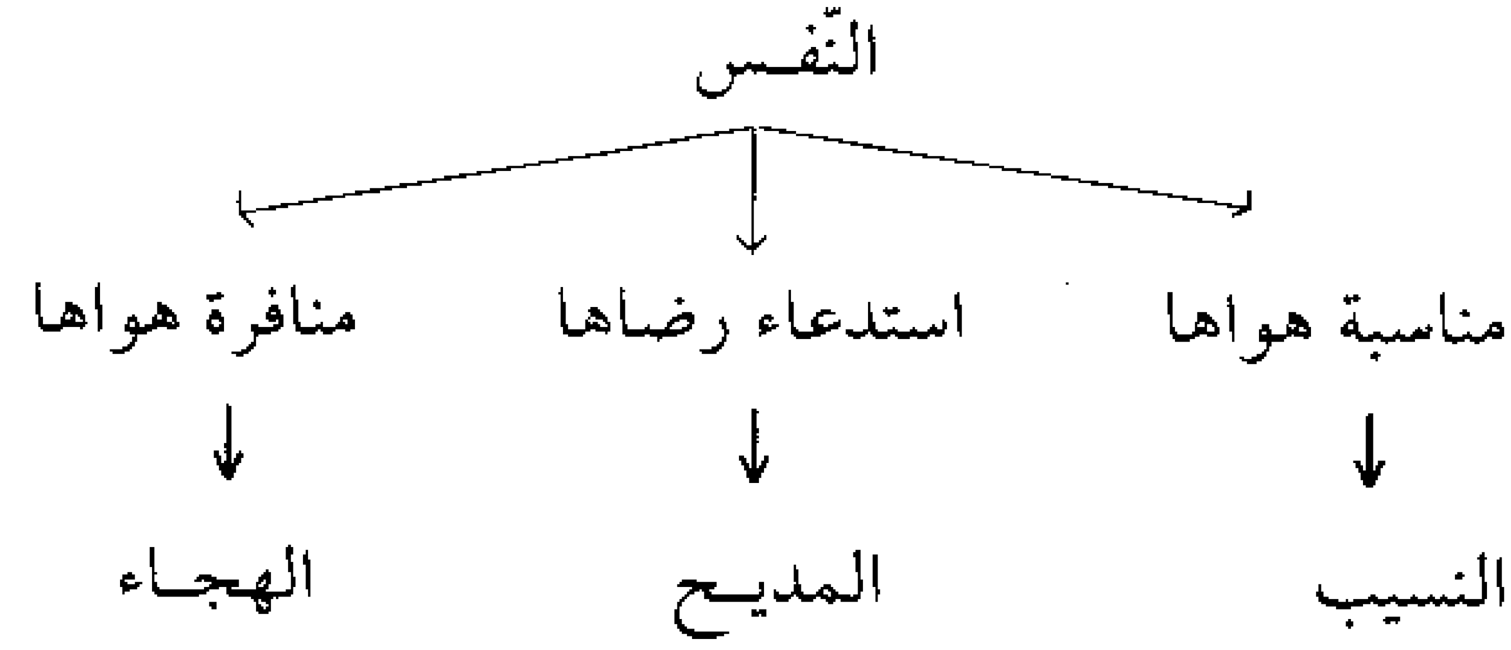
يُقصد به التقبيح فإنّ الشيء إنما يحاكى ليحسَّن أو يقبَّحَ"[1]. يحاكَى الشيء ليُحسَّن فيرغَّب فيه لأنه فضيلة أو على صلة بها ويكون هذا في المدح، ويحَاكى الشيء ليقبَّح فينفَّر منه لأنّه رذيلة أو على صلة بها ويكون هذا في الهجاء: لأنّ "الحَسَن هو الخليق بالمدح إذ هو مرغوب في ذاته أو ما هو لذيذ لأنه خير. فإن كان هذا هو الحسن، فإن الفضيلة يجب أن تكون حسنة لا محالة، لأنها لمّا كانت خيِّرة فإنها خليقة بالمدح. ويبدو أن الفضيلة ملكة لتحصيل الخيرات والمحافظة عليها ملكة تنتج شمائل عظيمة وعديدة لكلّ الناس في جميع الأحوال"[2]. أمّا ما ذكره حازم عن التّهنئة والتأسّي والتأسّف والتّعزية والتّفجيع والرّثاء والنّسيب[3] فكلّه خاضع لديه لثنائية الجَميل/القَبيح في إطار مبدإ الوحدة الذي تصبح أغراض الشِّعر في ضوئه نابعة عن مصدر أخلاقيّ واحد هو الجميل أو الخير أو النّافع ممّا يندرج تحت عنوان الفضيلة. ولئن أقام كلٌّ من قدامة وحازم أقسام المعاني على نفس الأساس الأخلاقيّ نظرًا لصدورهما عن نفس المرجعية اليونانيّة ذات الصلة بالفلسفة الأخلاقية الأرسطية تحديدا، فإن ما يميِّز حازما عن قدامة هو ربْطه الكلام على المعاني بمفهوم التَّخييل باعتبار ماله من أثر في المتقبّلين أو في "النّفوس" على حدّ تعبير حازم. وهو أثر يتجلّى من خلال انبساط النفس أو انقباضها: "ولما كانت المنافع كأنها تنقسم إلى ما يكون بالنّسبة والملاءمة مثل ما يوجد من مناسبة بعض الصُّوَر لبعض النفوس فيحصل لها بمشاهدة تلك الصورة المناسِبة لها نعيم وابتهاج - وذلك الابتهاج نوع من المنافع لتلك النفس - وإلى ما يكون بالفعل والاعتماد مثل ما يعتمده الإنسان من إسعاف آخر بطَلِبَتِه فيكون في إسعافه بها منفعةٌ له، وإلى ما يكون منفعة بالقوّة والمال أو بتشفّي النفس فقط مثل ما تَحِلّ مَضَرَّة بعَدُوٍّ إنسان فتنفع ذلك الإنسان بأن تُضْعفه له وتقوّيه على مقاومته والانتصاف منه، وربما لم ينتفع من ذلك إلاّ بسرور التشفّي فقط، وكانت المضارّ أيضا تنقسم إلى أضدادِ ما ذكرتُه، اقتضى ذلك انقسام الذِّكر الجميل إلى ما يتعلّق من المنافع بالأشياء المناسبة لهوى النفس وسُمِّي ذلك نسيبًا، وإلى ما يتعلّق بالأشياء المستدعية رضى النفس وسُمِّي ذلك كما تقدّم مديحا، وكان ما يتعلّق من الذِّكر القبيح بالأشياء المنافرة لهوى النفس والأشياء المباعدة عن

(1) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشفاء" ص 169

(2) أرسطوطاليس: فن الخطابة ص 63-64

(3) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 338

رضاها كلاهما داخلٌ تحت قسمة واحدة وهي الهجاء"[1]. فالتَّخييل يتجلّى من خلال تصوير المنافع للنفوس على نحوٍ يولِّد فيها الانبساط فيحصل ماوسمه حازم بـ"نعيم وابتهاج"، كما يتجلّى من خلال تصوير المضارّ على نحوٍ يولِّد فيها الانقباض فتحصل أشياء مباعِدة لرضى النفس:



وبذلك يكون حازم قد نجح في استثمار ما أقرّه الفلاسفة ـ نقلا عن أرسطو ـ عن الانفعال النّفسانيّ ـ وغير الفكريّ ـ لمتقبّل الشِّعر المخيِّل. يقول ابن سينا: "والمخيِّل هو الكلام الذي تُذعِنُ له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيّا غير فكريّ"[2]. وبذلك خفّف صاحب المنهاج من وطأة النّزعة العقليّة المنطقيّة المتحجِّرة التي أظهرها قدامة ـ ملغيًا الذوق ـ لاسيما في تعامله مع غرض النسيب الذي أراد أن يحوِّله عنوةً إلى مدحٍ للسَّجايا والشَّمائل الحلوة وفق الأساس الأخلاقي القائم على التنويه بالفضائل النّفسيّة. استوعب حازم إذن ـ عن طريق الاتجاه بالنقد اتجاها نفسيّا من خلال التركيز على ما يحصل للنّفس من منافع ـ غرض النسيب تحت عنوان (الذِّكر الجميل) مؤكِّدا ضرورة وجود الصلة بين المنافع والأشياء المناسبة لهوى النفس مستبعدا ضمنيّا النسيب الذي يتعارض والقاعدة الأخلاقيّة بما فيه من معانٍ قد تشين صاحبَها وتُسْقِط مروءتَه.

إنّ التّسامح النّسبي الذي أظهره حازم حيال النَّسيب مشاكِل للتَّسامح الذي أظهره حيال المعاني الهزْليّة في الشِّعر بالرغم مما يرتبط بها من "مجون وسُخْف"[3] يتعارضان

(1) نفسه

(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 162

(3) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 327

والمروءة والعقل اللّذيْن يميّزان طريقة الجدّ في الشِّعر[1]. فالمعنى الهزليّ ليس مطلوباً لذاته حسب ما ذهب إليه حازم بل هو من أجْل بسْط النفس وتحريكها وطرد السّأم عنها "فكثيرٌ من معاني الهزل تحرّكُ ذا الجِدّ وتطربُه وإن لم يكن من شأنه"[2]. ولم يفت حازماً الاستشهاد بما قاله سقراط: "حكايةُ الهزل لذيذة سخيف أهلها، وحكاية الجِدّ مكروهة، وحكاية الممزوج منهما معتدل. ولا يقبل شاعر يحكي كلّ جنس، بل نطرده وندفع ملاحته وطيبَه، ونقبل على شاعرنا الذي يسلك مسلك الجِدّ فقط"[3]. فيتّضح من هذا القول أنّ حازمًا لو خُيِّر بين المعنى الجدّي والمعنى الهزلي لما اختار على الأوّل شيئا ولكنّه لا يرفض الثّاني لأنه يدعو إلى ضرب من "المراوحة بين المعاني الجِدِّية وما لا ينافيها كلَّ المنافاة من معاني الهزل"[4]. إنّ احتراز حازم من المعنى الهزلي راجع إلى اعتبار أرسطو أنّ "الجانب الهزلي هو قسم من القَبيح"[5]. كما يبدو صاحب المنهاج في تصنيفه للمعاني إلى هزليّة وجِدِّيَة لائذًا بتقسيم اليونانيّين شعرهم إلى طراغوذيا وقوموذيا[6] أو إلى مأساة وملهاة[7].

ب) خصائص المعنى:

تحدّث ابن وهب عن الرّمز في صلته بالمعنى: "وأما الرمز فهو ماأُخْفِي من الكلام. وأصلُه الصَّوت الخَفِيّ الذي لا يكاد يُفهم وهو الذي عناه الله عزّ وجلّ بقوله: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾[8]. وقد صرَّح ابن وهب بمرجعيّته اليونانيّة في كلامه على الرّمز عندما قال: "وقد أتى في كتب المتقدّمين من الحكماء والمتفلْسفين من الرّموز شيء كثير، وكان أشدّهم استعمالا للرمز

---

(1) نفسه

(2) نفسه ص 330

(3) نفسه: قول سقراط هذا "يومىء إلى ما قاله أفلاطون في الجمهورية من الإقبال على الشاعر الذي ينسجم وما تتطلّبه مصالح تلك الجمهورية. وطرد الشعراء الذين يهزلون حين ينسبون الخصام إلى الآلهة وما أشبه" (إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 563)

(4) نفسه ص 334.

(5) ارسطوطاليس: فن الشعر ص 16 فأرسطو لايسمح بالهزل إلاّ إذا كان في خدمة الجدّ. راجع فنّ الخطابة: "في الهزل" ص 254-255

(6) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 176

(7) أرسطوطاليس: فن الشعر ص 19

(8) ابن وهب: نقد النثر ص 61 والآية من سورة آل عمران عدد 41

أفلاطون"[1]. وقد نبّه شوقي ضيف إلى أنّ ابن وهب "خَلَطَ بين ضربيْن من الرّمز: رمز يُرادُ به التّعْمية، ورمز أدبيّ يأتي من كثرة الصُّوَر والأخْيلة وهو الذي كان يستخدمه أفلاطون، أمّا الرمز الأوّل فقد ظهر عندما اختلطت الفلسفة بالشعوذة واستخدمه الشِّيعة وخاصة في العصر العبّاسي حينَ ضُيِّقَ عليهم الخناق"[2]. ويتطرّق صاحب نقد النثر إلى المبالغة ويقسِّمها قسميْن: مبالغة في اللّفظ ـ وهي لا تعنينا في هذا المقام ـ ومبالغة في المعنى: "وأمّا المبالغة في المعنى فإخراج القول على أبلغ غايات معانيه كقوله عزّ وجلّ: ﴿وَقَالَتِ ٱلْيَهُودُ يَدُ ٱللَّهِ مَغْلُولَةٌ﴾"[3]، وإنّما قالوا: إنه قد قتّر علينا، فبالغ الله عزّ وجلّ في تقبيح قولهم فأخرجَه على غايات الذمّ لهم"[4]. وواضحٌ أنه يريد بالمبالغة التعبير المجازي استعارة أو تشبيهًا وقد ساق من الأمثلة الشعرية ما يؤكّد ذلك[5]. أما المراد بالمبالغة عند قدامة فهو الزيادة في المعنى: "ومن أنواع نعوت المعاني المبالغة وهي أنْ يذكر الشاعرُ حالاً من الأحوال في شعرٍ لو وقفَ عليها لأجْزَأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ماذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له وذلك مثل قول عمير بن الأيهم التغلبي (الوافر):

ونُكْـــرِمُ جَـــارَنَـــا مـــادَامَ فينَـــا وَنُتْبِعُـــه الكـــرامـــةَ حَيْـــثُ مـــالاَ

فإكرامهم للجار ما دام فيهم، من الأخلاق الجميلة الموصوفة وإتباعُهم إيّاه الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل"[6]. أما حازم فقد أكّد أن المبالغة المحمودة هي التي تكون بمنأى عن الإحالة: "فإنّ العلماء بصناعة الكلام متّفقون على أنّ ما أدّى إلى الإحالة قبيح"[7]. لم يخرج إذن هؤلاء النُّقَّاد الثلاثة عمّا أقرّه العلماء و النُّقَّاد المحافظون من المبالغة المشروطة التي تتوفّر فيها القرائن والمسوِّغات التي تحصِّنها من الغلوّ، ولكنّ هذه الفئة من النُّقَّاد المتفلْسفين تُقِرُّ في المقابل بمبدإ (الغلوّ) بل تعتبره من أخصّ

---

(1) نفسه ص 62
(2) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص 99
(3) سورة المائدة / الآية 64
(4) ابن وهب: نقد النثر ص 71
(5) نفسه
(6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 141
(7) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 133-134

خصائص المعنى الشِّعريّ مما يُعدّ خروجا سافرًا عن قواعد نظريّة الشِّعر العربيّة في وجهها الأصيل وعن الأسس البيانيّة التي ينهض عليها خطاب الفهم عند العرب. فهذا ابن وهب يقول "وللشّاعر أن يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذمّ، وله أن يبالغ وله أن يُسْرِف حتى يناسب قوله المُحال ويُضاهيه. ولا يُسْتَحْسَنُ السَّرَفُ والكذبُ والإحالةُ في شيء من فنون القول إلاّ في الشِّعر. وقد ذكر أرسططاليس الشِّعر فوصفه بأنّ الكذب فيه أكثر من الصِّدق، وذكر أنّ ذلك جَائِز في الصناعة الشِّعريَّة. فممّا اقتصد الشّاعر فيه قوله (الكامل):

يُخْبِرْكِ مَنْ شهد الوقيعةَ أنّني ... أغْشَى الوغَى وأعِفُّ عند المَغْنَمِ

وممّا بالغ فيه قوله (البسيط):

يطْعنُهم ما ارتمَوْا حتّى إذا اطَّعَنُوا ... ضاربَ حتّى إذا ما ضاربوا اعتنقَا

فجعل له عليهم في كلّ حال من أحوال البسالة والشجاعة فضْلاً ومبالغةً. وممّا أسرف فيه الشاعر حتى أخرجه إلى الكذب والمحال، وهو مع ذلك مُسْتَحْسَنٌ قوله (الطويل):

تَغَطّيْتُ من دهري بظلِّ جَنَاحِه ... فعيْني ترى دَهْري وليسَ يرَانِي
فلو تُسْألُ الأيّامُ عنّي ما دَرَتْ ... وَأين مكاني مَا عَرَفْنَ مكانِي"(1)

فللمعنى الشِّعري عند ابن وهب مراتب تحكمها حركة تصاعديّة تفاضلية باتّجاه الجودة القصوى: أولاها مرتبة (الاقتصاد) ثم تليها مرتبة (المبالغة) التي تعلوها مرتبة (الغلوّ). ولايتأخر ابن وهب عن الإعلان عن مرجعيّته اليونانية الأرسطية في تفضيله السَّرف والكذب والإحالة في الشِّعر. أمّا قدامة فلم يكتف بإقرار الغلوّ بل عمد إلى التّنويه بوظيفته ممَثَّلةً في "بلوغ النِّهاية في النَّعت". يقول: "رأيتُ الناس مختلفين في مذهبيْن من مذاهب الشِّعر، وهما الغُلُوُّ في المعنى إذا شُرِع فيه، والاقتصار على الحدّ الأوسط فيما يُقال منه (...). إنّ الغُلُوَّ عندي أجودُ المذهبيْن، وهو ماذهبَ إليه أهلُ الفهم بالشعر والشعراء قديمًا وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أَحْسَنُ الشعر أكذبُه. وكذلك يرى فلاسفةُ اليونانيّين في الشِّعر على مذهب لغتهم. ومن أنكر على مهلهل والنّمر وأبي نواس

(1) ابن وهب: نقد النثر ص 90.

قولهم المقدَّم ذكْره[1] فهو مخطىء لأنّهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلوّ إنّما أرادو به المبالغة، وكلّ فريق إذا أتى من المبالغة والغلوّ بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المَثَل وبلوغ النِّهاية في النعت. وهذا أَحْسنُ من المذهب الآخر"[2]. فالوصف الجيّد عند قدامة يتأتّى من تجاوز الموجود[3] إلى المعدوم ومن ثَم يُوظَّف اللاَّمعقول في إطار المبالغة في الوصف على نحو يُفضي إلى التأثير في المتقبِّل وتحريك انفعاله بالرّغم من عدم المعقوليّة. يقول أرسطو: "أمّا إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول وعرفَ كيف يُضفِي عليه ظلاً من الحقيقة، فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 58-59-60: "و قد شهدتُ أنا، ممّن هذه سبيله، قوما يقولون إن قول مهلهل بن ربيعة (الوافر):

فلـولاَ الـريـح أُسْمِـعُ أهـلَ حَجْـرٍ ... صليـلَ البيْـض تُقْـرَعُ بـالـذّكـور

خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقعة التي ذكرها وبين حَجْر مسافة بعيدة جدّا. وكذلك يقولون في قول النمربن تولب (البسيط):

أبقـى الحـوادثُ والأيـامُ مـن نمِـرٍ ... أسْبـادَ سيـفٍ قـديـم إثـرُه بَـادِ

تظـلّ تحفِـر عنـه إن ضـربْـتَ بِـه ... بَعْـد الـذراعيْـن والسـاقيْـن والهـادي

وكذلك في قول أبي نواس (الكامل):

وأخفْـتَ أهـل الشّـرك حتّـى أنـه ... لتخـافـك النُّطَـفُ التـي لـم تُخْلَـقِ"

ثم يقارن قدامة بين ما قاله هؤلاء وماقاله غيرهم فيقول: "فإنّ قول النابغة الجعدي في معنى قول النّمر على مذهب الاقتصاد ولزوم الحدّ الأوسط (الوافر):

وقـد أبقـتْ صـروفُ الـدّهْـر منّـي ... كمـا أبقـت مـن السيـفِ اليَمـانِـي

دون قول النمر، لأنّ في قول النمر دليلا قويّا على أن ما بقي منه أكثر ممّا بقي من النابغة. وكذلك قول كعب بن مالك الأنصاري في معنى قول مهلهل ووصفه صوْت الضرب (الكامل):

مَـنْ سـرّه ضـرْبٌ يُـرَعْبِـل بَعْضُـه ... بعْضـا كمعمعَـةِ الأبـاءِ المُحْـرَقِ

دون قول مهلهل لأنّ في قول مهلهل ما يدل على أن الضرب الذي ذكره أشدّ وأبلغ. وكذلك قول الحزين الكناني في معنى قول أبي نواس (البسيط):

يُغْضِـي حيـاءً ويُغْضَـى مـن مهـابتِـه ... فمـا يُكلَّـم إلاّ حيـنَ يبْتَسِـمُ

دون قول أبي نواس لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبَه بما دلّ على مهابته، فإنّ في قول أبي نواس دليلا على عموم المهابة ورسوخه في قلب الشاهد والغائب، وفي قوله: حتّى إنه لتهابُك، قوّة لتكاد تهابك، وكذا كلُّ غالٍ مفرط في الغلوّ إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا، وقد أحسن أبو نواس حيث أتى بما ينبىء عن عِظم الشيء الذي وصفه" (نقد الشعر ص 63-64)

(2) نفسه ص 58-62-63

(3) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ص 235: " الموجود هو مبدأ الآثار ومظهر الأحكام في الخارج وحدَّد الحكماء الموجود بأنه الذي يمكن أن يُخْبَرَ عنه، والمعدوم بنقيضه وهو مالا يمكن ان يخْبَرَ عنه"

المعقوليّة (. . .) فإنّ الشاعر يحْجبُ عدم المعقولية بغلالة من الصِّفات (الممتازة) مشيعًا في الحكاية سحر الطُّلاوة"[1]. فخروج الشاعر من (الموجود) إلى (المعدوم) خروج في الأصل من المألوف المعقول إلى العجيب اللاّمعقول: "العجيبُ هو الأمر المخالف للمألوف، واللاّمعقول هو أمر باطل لأنّ العقل المنطقيّ لا يُقِرُّه ولكنّ الوجدان ينفعل له لأنّه يُصَوَّر على نحو يجعله مقبولاً. كما كان يفعل هوميروس"[2]. ومثلما أباح قدامة الخروج عن الموجود إلى المعدوم مؤيِّداً الشّعراء الذين نُعِتُوا بالكذب والإفراط ما دام ذلك يضمن جودة الوصف أو ما عبّر عنه بـ"بلوغ النِّهاية في النَّعت"، أباح حازم الإحالة، بالرّغم من تأكيده أنّها مستكرهة، ما دامت تنهض بوظيفة السُّخرية: "وقد يُستساغُ الوصْفُ بما يؤدّي إلى الإحالة حيث يقصد التّهكّم بالشيء أو الزّراية عليه والإضحاك. كقول الطّرمّاح (الطويل):

ولوْ أنَّ برْغُوثًا على ظَهْر قَمْلَةٍ   يَكُـرُّ علـى صفَّـيْ تَميـمِ لَـوَلَّـتِ

فهذا وأشباهه إنما استعمل على جهة الزّراية والإضحاك، فهو مقصود به غرض ما، يسوغ معه ما لا يسوغ دونه"[3]. إنّ (الغلوَّ) الّذي يمكن أن يهدِّد بنسْف أرضيّة كلّ خطاب مُبين من خلال تقويض وظيفة الفهم والإفهام ولذلك نبذه العلماء والنقاد ومالوا عنه إلى الوسطيّة والاعتدال استجابة لنهْي الدِّين عنه ولمقتضيات البلاغة النموذج، صار من أخصِّ خصائص القول الشعري لدى هذه الفئة من النقاد المتفلسفين الذين أخذوا بقول أرسطو في الغلوّ وطبّقوه على نماذج من الشِّعر العربي فاستساغوا (الإحالة) واستحسنوا (الإسراف) و(الإفراط) وهو ما فسّره أرسطو بقوله "أمّا عن الشِّعر فإنّ المستحيل المُقْنِع أفضل من الممكن الذي لا يُقْنِع. أجل قد يكون من المستحيل أن يوجد ناس مثل الذين يصوّرهم زيوكسيس لكنّه إنّما يرسمهم خيراً ممّا هم لأن من يتّخذ قدوة يجب أن يكون أفضل مما هو بالفعل. والرأي الشّائع ينبغي أن يبرر الأمور اللاّمعقولة. وأحياناً نبين أنه ليس بلا معقول، إذ من المحتمل أنّ الأشياء تقع أحيانا بخلاف ما هو محتمل"[4]. ولئن اكتفى ابن وهب باستحسان ما سمّاه "الكذب والمحال"، وقدامة

(1) أرسطوطاليس: فنّ الشعر ص 71
(2) عبد الرحمان بدوي: فن الشعر ص 69: هامش 03
(3) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 134-135
(4) أرسطو طاليس: فن الشعر ص 77

بتفضيل الغلوّ لأنه يمكّن من "بلوغ النّهاية في النّعت" مع ذكر أمثلة من الشِّعر العربي لذلك، فإنّ حازما تجاوز مجرّد الاستحسان والتفضيل إلى الحسم النظري على نهج الفلاسفة الخُلَّص لقضية الصِّدق والكذب[1]. وذلك بربطها بمفهوم التَّخييل في علاقة أثره بالنّفس انطلاقاً من مثال الدّمْية[2] الّذي يريد حازم من وراء ضربه التّمييز بين الشيء المحاكَى في ذاته وصورة ذلك الشّيء، فالنفس تتحرك لما يُتخيّل من محاكاة الشيء أكثر مما تتحرك لمشاهدة الشيء الذي حُوكي: "إنّ الأقاويل الشِّعرية ربما كان التّحرك لما يُتخيّل من محاكاتها أشدّ من التحريك لمشاهدة الشيء الذي حُوكي. وابتهاج النفس بما تتخيّله من ذلك فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيَّل"[3] ومنطلق حازم في هذا القول كلام ابن سينا على المحاكاة: "وحتى إنّ الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جليّاً وذلك لأنّ النفس تنبسط وتلتذّ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع. والدّليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسَرُّون بتأمّل الصُّوَر المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذَّر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكَّبوا عنها فيكون المُفْرِح ليس نفس تلك الصّورة ولا المنقوش بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أُتقِنَت"[4] فأرسطو يؤكِّد أن الشعراء كالرسّامين "إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصُّوَر الأصلية. كذلك الحال في الشاعر: إذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم فيجب عليه أن يجعل منهم أمجادا ممتازين: مثل أخيلوس عند أجاثون وهوميروس فقد صوَّراه نموذج الصلابة"[5]. فالشّاعر عند اليونان مطالَب بالإيهام على درب تجميل القبيح وإظهاره على غير ما هو عليه في الواقع. وهو ما يخالف نظرية المعنى الشعري عند العرب والقائمة على إجلال سلطان الحقيقة والعادة لذلك كان العرب من النقاد المحافظين يطلبون من شعرائهم "أن يصفوا الشيء على ما هو وعلى ما شوهد من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع وربما ورد هذا الوجه على ألسنتهم

---

(1) ذكر إحسان عباس أن حازما حل عن طريق الإفادة من الفلاسفة، مشكلة الصدق والكذب بعد أن طال القول فيها لدى من سبقه من النقاد (تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 573) ولكنه لم يبين كيفية ذلك الحل ومظاهره. وهو ما نزمع التوقف عنده بأناة.

(2) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 126-127

(3) نفسه

(4) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 171-172

(5) أرسطوطاليس: فن الشعر ص 44

أحسن من كل معنى بديع مستغرب"(1). ففي إطار هذه الرؤية رفعوا عاليا شعار "أحسن الشِّعر أصْدَقه"(2). لكنّ القضيّة لم تعد مع حازم والفلاسفة الذين تقيّل خطاهم قضيّة صدق أو كذب بقدر ما أصبحت قضيّة (تَخْييل)، فلم يعد من معنى للكلام على الصِّدق والكذب لأنّ "ما تتقوَّم به الصِّناعة الشِّعريّة وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفيْن (= الصدق والكذب) فلذلك كان الرّأي الصحيح في الشعر أنّ مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة. وليس يعدّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيِّل"(3). وفي كلام حازم هذا استلهام صريح لكلام ابن سينا على تقبّل النفس للقول الشِّعري المخيِّل: "سواء كان المقول مصدَّقا به أو غير مصدَّق فإن كونه مصدَّقا به غير كونه مخيِّلا أو غير مخيِّل"(4). فمدار الأمر إذن على إتقان المحاكاة بالمخيِّلات "فإنّ الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حَسَن المحاكاة بالمخيِّلات وخصوصا للأفعال، وليس شرط كونه شاعرا أن يخيّل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يُقَدِّركونه وإن لم يكن بالحقيقة"(5). ففي إطار مفهوم التَّخييل تجاوز حازم إطار التّفضيل للغلوّ على الاقتصاد وللكذب على الصِّدق إلى إطار الحسْم النّظريّ لقضيّة الصّدق والكذب وهو ما نتج عنه مفهوم جديد للشعر يبدو فيه حازم مدينا للفلاسفة أكثر مما هو مدين للنُّقَّاد السَّابقين له: "الشِّعر كلام مخيِّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يُشترط فيها، بما هي شعر، غيرُ التَّخييل"(6). وفي إطار الكلام على أثر الشِّعر في المتقبِّل استعار صاحب المنهاج من ابن سينا متصوَّر (الانفعال): انفعال النفس انبساطاً وانقباضاً: "والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صُوَر ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"(7). وهي الفكرة نفسها التي

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 392
(2) نفسه ج 02 ص 58
(3) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 63
(4) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 162
(5) نفسه ص 184
(6) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 89
(7) نفسه

صاغها ابن سينا: "والمخيِّل هو الكلام الذي تُذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيّا غير فكري"[1]. ويلحّ القرطاجنّي على مفهوم تلقّفه من الفلاسفة اليونان والعرب هو مفهوم التَّعْجيب[2] الذي وصله وصْلاً وثيقاً بالتَّخييل: "والقول المخيِّل قلّما يخلو من التَّعجيب، بل كأنه مستصحِب له من أقلّ ما يمكن من ذلك في القول المخيِّل إلى أكثر ما يمكن. والتَّعجيب في القول المخيِّل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله (. . .) ويكون من جهة كون الشيء المحاكَى من الأشياء المستغرَبة والأمور المستطرَفة، وإذا وقع التَّعجيب من الجهتيْن المذكورتيْن على أتم ما من شأنه أن يوجَد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب. وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تَحْريك شديد"[3]. أمّا وسائل التَّعجيب فهي "لطائف الكلام التي يقل التَّهدِّي إلى مثلها. فورودها مستَنْدَر مستطرَف لذلك: كالتَّهَدِّي إلى ما يقِلُّ التَّهَدِّي إليه من سبب للشيء تخفي سببيَّه، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معانِد، وكالجمع بين مفترقيْن من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"[4]. ويعني حازم باللّطائف الألفاظ النادرة الاستعمال وضروب المجاز المختلفة وهو ما نقله ابن سينا عن أرسطو بلفظ أكثر وضوحا سواء من خلال كلامه على الألفاظ الحقيقيّة المستولية التي تميّز الخطاب القائم على التّصريح وعلى الألفاظ المستعارة التي تميّز الخطاب القائم على التعجيب[5] أو من خلال كلامه على وسائل المحاكاة ومنها اللّغات أي الكلمات الغريبة والدّخيلة الأعجمية ومنها المنقولات ويراد بها المجازات[6]. فمثل هذه الوسائل تفضي إلى خطاب شعريّ عجيب وبذلك تتغيّر خاصية المعنى الشّعري من الوضوح ومقاربة

---

(1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 162 وراجع عن "التّخييل الشعري عند حازم ومصادره الفلسفية": سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. القاهرة دار الكتب ط 1 1980 ص 99 وما بعدها

(2) تحدث أرسطو عن ضرورة استعانة الشاعر في المآسي بالأمور العجيبة (فن الشعر ص 71) وراجع أيضا كلام ابن سينا على التّعجيب (فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 193) وكذلك ابن رشد (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص 238)

(3) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 127

(4) نفسه ص 90

(5) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 193

(6) نفسه ص 196.

الحقيقة والعادة في إطار شعريّة الألفة التي نظّر لها النقاد المحافظون إلى خاصيّة أخرى قائمة على مفارقة الحقيقة وإدهاش المتقبّل في إطار شعريّة الغرابة: "وكلما اقترنت الغرابة والتّعجيب بالتّخييل كان أبْدَع"[1]. إنّ الكلام على الألفة والغرابة يفضي ضرورةً إلى الكلام على خاصيّتيْ الوضوح والغموض في المعنى والحدّ الذي يبدأ منه هذا وينتهي إليه ذاك. والملاحظ أنّ كلام ابن وهب وقدامة على تيْنك الخاصيّتيْن لم يتجاوز الإشارات العارضة كتوقّف ابن وهب المقتضب عند ظاهرة الرّمز مع ما في ذلك من خلْط بين الرّمز الأدبي والرّمز الذي يراد به التّعمية[2] وعند ظاهرة الوحي كالإيماء والإشارة[3] وعند ظاهرة اللّغز[4] وهو ضرب من ضروب التّورية[5] وكتوقّف قدامة عند الإيماء والإشارة[6] والتمثيل[7]. فلم نكد نلاحظ خروجا عمّا هو رائج في كتب النقد والبلاغة. لذلك فإن حازماً يكاد ينفرد عن سابقيْه بالكلام على الوضوح والغموض على نحو أكثر تنظيماً وعمقاً تبرز فيه إفادته من جهود الفلاسفة. فقد وقف عند أضرب الدلالة: دلالة إيضاح ودلالة إبهام ودلالة إيضاح وإبهام معا[8] كما ألحّ على أن وجوها كالكناية والإلغاز ممّا يُعتمد عند القصد إلى إغماض المعنى ومما يُتجنَّب عند القصد إلى إيضاحه[9]. ثم توقّف عند وجوه الإغماض في المعاني التي ترجع إمّا إلى المعاني أنفسها وإمّا إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى وإمّا إلى المعاني والألفاظ معا[10]. ولكنْ على الدّارس إذا ما أراد تبيّن أهمية كلام حازم على الوضوح والغموض، ألاّ يقف عند حدود الوصف الخارجي لأضرب الدّلالات ووجوه الغموض حتى لا يفضي به الظنّ إلى أنّ حازما ينتصر للوضوح مثلما اعتقد ذلك إحسان عبّاس الذي يقول: "وانتصاراً منه للوضوح ينصّ باعتماد القصص المشهورة حتى لا تكتسي الإشارات بالغموض، وينصح

(1) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 91
(2) ابن وهب: نقد النثر ص 61-62
(3) نفسه ص 63
(4) نفسه ص 67
(5) يحيى العلوي: الطراز ج 03 ص 66 وراجع: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير ص 579
(6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر 80
(7) نفسه ص 158
(8) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 172
(9) نفسه وكذلك ص 187
(10) نفسه وما بعدها

الشاعر أن يبتعد عن العبارات المتعلّقة بصنائع أهل المهن، أو العبارات الدالّة على المعاني العلميّة"[1]. فيبدو لنا حُكم إحسان عباس بانحياز حازم إلى الوضوح حكما قائما على غير قليل من الدقّة لأنه لا ينطبق إلا على قسم من كلام حازم، فهذا الناقد وإن ذكر أنّ القصد إلى البيان يقتضي تجنّب وجوه الغموض كالكناية والإلغاز والتّعمية... فإنّه أكّد في المقابل أنّ تلك الوجوه ممّا يليق بالقول الذي لا يقصد صاحبه الإبانة: "فليوقعْ منها في كلّ نوع من الكنايات وفي كلّ ضرب من ضروب الإلغاز والتّعمية ما يليق به ويكون فيه أكثر غناء من غيره"[2]. يضاف إلى ذلك أنّ المدخل إلى تحليل قضية المعنى في ضوء خاصّيتيْ الوضوح والغموض لا يكون بالبحث في مدى انحياز حازم إلى هذه الخاصيّة أو تلك بقدر ما يكون في المباشرة التأليفيّة لأقوال الرّجل في القضيّة في ظلّ إفادته من جهود الفلاسفة في هذا الباب. فحازم لم ينتصر لخاصّية دون أخرى لأنّه لا يقيم حاجزا بين الوضوح والغموض. بل إنّه حريص على إقامة جسر التواصل بينهما في القول الواحد. فالوضوح مأتاه التّبْيين والغموض مأتاه التّعْجيب، وبذلك يفضي التّبْيين إلى الإقناع كما يفضي التّعْجيب إلى التّخْييل الذي يحرّك النفس انبساطاً وانقباضاً. فالمعنى وضوحاً وغموضاً مرتبطٌ بجنسيْن قوليّيْن متداخليْن، عند العرب وعند اليونان على السّواء هما جنساً الخطابة والشّعر: "فما كان من الأقاويل القياسيّة مبنيّاً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يُعدّ قولا شعريّا (...) وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيّا على الإقناع وغلبة الظنّ خاصّة، أو يكون مبنيّاً على الإقناع خاصّة كان أصيلاً في الخطابة دخيلاً في الشّعر سائغاً فيه. وما كان مبنيّاً على غير الإقناع ممّا ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشّعر والخطابة عبث وجهالة سواء كان ذلك صادقاً أو مشتهراً أو واضح الكذب. وأكثر ما يُستدلّ في الشعر بالتّمثيل الخطابي. وهو الحكم على جزئيٍّ بحُكمٍ موجودٍ في جزئيٍّ آخر يماثله نحو قول حبيب (البسيط):

أَخْـرَجْتُمُـوه بِكُـرْهٍ مِـنْ سَجِيَّتِـه   وَالنَّارُ قدْ تُنْتَضَى مِنْ نَاضِرِ السَّلَمِ

فالأقاويل التي بهذه الصّفة خطابيّة بما يكون فيها من إقناع، شعريّة بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات"[3]. فالمعنى الواضح القائم على التّبيين هو أصيل في الخطابة

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 555
(2) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 187
(3) نفسه ص 67

دخيل في الشعر. أما المعنى الغامض القائم على التَّعجيب فهو أصيل في الشعر دخيل في الخطابة. يقول أرسطو: "و لهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسرّ ويُمتع، وفي الشِّعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسباً، لأنّ الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشِّعر خارجة عن المألوف. لكن أمثال هذه الطرق لا تكون في النثر مناسبة إلا في أحوال قليلة لأن الموضوع أقلّ سموّاً"[1]. ولمّا كان التّشبيه سبباً قوياً من أسباب التَّعجيب دعا أرسطو إلى التَّقليل منه في النَّثر: "والتّشبيه نافع أيضاً في النثر، لكن ينبغي التقليل من استعماله في النثر لأن فيه طابعا شعريا"[2]. وحتّى لا يطغى التَّعجيب على المعنى في الخطابة نبّه أرسطو إلى عدم الإفراط في الشِّعريَّة: "واستعْمل المجازات والصفات ابتغاء الإيضاح، حريصا مع ذلك على تجنّب ما هو مفرط في الشِّعريَّة"[3]. ففي ضوء التَّصوّر اليونانيّ للعلاقة بين المعاني الخطابية والمعاني الشعرية انتهى حازم إلى أنّ من الشِّعر ما يكون في باب التّصديق والإقناع وإن كان الأصل هو التّخييل ـ ومثال ذلك بيت أبى تمام ـ ومن الخطابة ما يكون في باب التّخييل وإن كان الأصل هو الإقناع[4]. وقد استلهم حازم هذا التقاطع بين الوضوح والغموض في المعنى من التقاطع الذي أكّده أرسطو بين جنسيْ الخطابة والشِّعر ورسّخه الفلاسفة العرب من خلال ما نقلوه عن المعلِّم الأوّل إذ دار كلامهم على ضرب من الجدلية بين التَّزيين والتَّبيين على حد عبارة ابن سينا: "فإنّ العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة ـ هو في الأكثر بسبب التَّزيين لا بسبب التَّبيين. ولا يُشكّ في أنّ الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التّزيين في واحد واحد من أنواع الكلام"[5]. ومثلما يقابل ابن سينا بين التّزيين والتّبيين يقابل أيضاً بين التّصريح المفضي ضرورة إلى التَّفْهيم وبين التَّعجيب المفضي ضرورة إلى الإغماض: "والتَّصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقيّة المستولية وسائر ذلك يدخل لا للتّفهيم بل للتّعجيب، مثل المستعارة فيجعل القول لطيفاً

(1) أرسطو طاليس: فن الخطابة ص 196
(2) نفسه ص 204
(3) نفسه ص 208
(4) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء من ص 361 إلى ص 363: "مذهب المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية"
(5) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 174

كريماً"[1]. وفي الإطار نفسه ذكر ابن رشد أنّ الإفراط في الإيضاح يخرج بالشعر إلى الكلام المتعارَف، كما إن الإفراط في "التَّعجيب والإلذاذ" يفضي بالكلام إلى التَّعْمية: "ويكون الشّاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية وحيث يريد التَّعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء. (...) وكأنّ الشاعر يجب له ألاّ يفرط في استعمال الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حد الرّمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشِّعر إلى الكلام المتعارَف"[2]. ففي ظلّ هذا التقاطع الذي وصفه الفلاسفة بدقة بين (الوضوح والغموض) أو (التَّبيين والتَّعجيب) في المعنى تمكَّن حازم من إخصاب المفهوم الذي قدّمه ابن وهب للشِّعر[3] ومن تجاوز الوهن الذي لحق مفهوم قدامة بسبب قيامه على عدم التَّفريق بين الشِّعر والنَّظم[4] وذلك بأنْ وضع مفهومَيْن دقيقَيْن لأفضل الشِّعر وأرْدَئه: "فأفضل الشِّعر ما حسُنتْ محاكاتُه وهيئتُه وقويتْ شهرتُه أو صدقُه أو خفِي كذبُه وقامتْ غرابتُه وإن قد يُعدّ حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النّفس وإعجالها إلى التأثّر له قبل، بإعمالها الرويّة في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشّاعر وشدّة تحيّله في إيقاع الدُّلْسَة للنفس في الكلام، فأما أن يكون ذلك شيئاً يرجع إلى ذات الكلام فلا. وأرْدَأُ الشِّعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب خليّاً من الغرابة وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يسمَّى شعرا وإن كان موزونا مُقَفًّى، إذ المقصود بالشِّعر معدوم منه، لأنّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأنّ قبح الهيئة يَحول بين الكلام وتمكّنه من القلب، وقبح المحاكاة يُغطّي على كثير مِن حُسْن المحاكَى أو قُبْحه ويشغل عن تخيّل ذلك، فتجْمد النفس عن التأثّر له، ووضوحُ الكذب يَزَعُها عن التأثّر بالجملة"[5].

لئن تركّز مفهوم ابن وهب للشعر على خصائص العبارة تحديدا ومفهوم قدامة على الشّكل الخارجي القائم أساسا على الوزن، فإنّ مفهوم حازم تركز على شعريّة المعنى في صلته بالنّفس، وهو المعنى الخفيّ القائم على الغرابة التي تكون بالتّعجيب بما هو من أخصّ خصائص التّخييل والمحاكاة الشعرية. فالشِّعر إذن، وفق هذه الرؤية، لا يتقوّم

---

(1) نفسه ص 193

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص 238–239

(3) ابن وهب: نقد النثر ص 84

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 17–24.

(5) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 71–72

بوضوح المعنى وألْفته من خلال مقاربة الحقيقة والعادة. لأنّ المعنى الواضح في الشِّعر لا يكاد يتميّز في شيء عن معنى الكلام العاديّ ومن ثَمّ يزَعُ الوضوحُ النّفسَ عن التأثّر. فواضح أنّ حازما مَدين، في تعريفه للشّعر، للفلاسفة ـ ومن ورائهم أرسطو ـ في حدِّهم للكلام المخيَّل وكلامهم على التَّعجيب وأدوات المحاكاة الشعريّة والانفعال النّفسانيّ لا الفكريّ، فقد قام بصهر كلّ ذلك في مفهوم للشّعر قائم على ربط الجودة بالغرابة والغموض أكثر ممّا هو قائم على ربطها بالألْفة والوضوح.

فخصائص المعنى الشعري عند النُّقّاد المتفلْسفين هي المبالغة إلى حدِّ الإحالة والغلوّ، والمحاكاة القائمة على التعجيب والإدهاش الذي يوظِّف من خلاله الشاعر اللاّمعقول، والغموض المولِّد للغرابة. إنّها خصائص مستوحاة من النّظريّة الشِّعريّة اليونانيّة كما نظّر لها فلاسفة اليونان وأبرزهم أرسطو. أمّا خصائص المعنى الشِّعري المتمثِّلة في الاقتصاد والتّبيين والتّفهيم ومقاربة الحقائق والوضوح المولِّد للألفة فهي تشكِّل مميّزات للنّظريّة الشِّعريّة العربيّة التي هيّأ أرضيتَها العلماء المنشغلون بآليات إنتاج الخطاب المُبين ضمن انشغالهم بقضية الفهم بوجه عامّ ومهّد لها العلماء بالشِّعر وأسَّس لها الجاحظ وثبّت أركانها نُقّاد التّأصيل.

لقد اتّضح من خلال كلام ابن وهب وقدامة وحازم على المعنى الشِّعري مدى توظيف هؤلاء للفكرة اليونانيّة سواء على صعيد تصنيف المعاني في شكل أغراض أبرزها المدح والهجاء تحسينًا وتقبيحًا، أم على صعيد الخصائص الموصولة في مجموعها بخصائص النّظريّة الشِّعريّة عند اليونان.

فمثلما حكّم النُّقّاد المتفلْسفون قواعد البلاغة اليونانيّة في اللفظ الشعري فأسقطوا ما قاله المعلِّم الأوّل عن فنَّيْ الشّعر والخطابة على الشِّعر العربي ونقْده غيرَ مكترثين لخصوصيّة العبارة الشِّعريّة العربيّة، حكّموا القواعد نفسها في المعنى الشِّعري، وإذا بنا إزاء خصائص للمعنى تكشف عن مميِّزات نظريّة اليونان الشِّعريّة أكثر ممّا تكشف عن نظريّة الشِّعر عند العرب.

خاتمة الفصل الثّالث

يمكن التّوقّف عند نتيجتيْن لتوظيف الفكرة اليونانيّة في كلام الفلاسفة والنُّقّاد العرب على اللّفظ والمعنى في الشِّعر: نتيجة منهجيّة وأخرى نظريّة.

1) النتيجة المنهجية:

تعامل الفلاسفة مع القول الشِّعري باعتباره قناة من قنوات الإدراك التي تقوم على المحسوسات ولا تكاد تختلف من حيث الوظيفة عن القول البرهاني القائم على اليقينيّات مفضِّلين في إطار هذا النّسق النّظري الشِّعر على التّاريخ عاقدين النَّسب بينه وبين الفلسفة ضمن مشغلهم الفلسفيّ الموصول بقضية المعرفة الكلّيّة. نتج عن ذلك إذن تنظير للظّاهرة الشِّعريّة قام أساسا على تركيز مفهوم التّخييل الذي وجّهوه - أو أرادوا أن يوجِّهوه - اقتفاءً لأثر أرسطو - نحو استقصاء الكلّيات مما يجعلنا نقرّ بأنّ نظريّة الشِّعر عند العرب أفادت من منهجيّتهم أكثر مما أفادت من المفاهيم التي جلبوها من الشِّعرية اليونانيّة وذلك من خلال ما حاولوا أن يرصدوه من كلّيات تنضوي تحتها سائر الأشعار. أمّا النتيجة المنهجية المتعلّقة بجهود النُّقّاد المتفلْسفين فهي مخيِّبة للآمال لأنّ تعامل هؤلاء النُّقّاد مع الظّاهرة الشِّعريّة لم يكن محكوما بنسق نظري واضح المعالم كالنّسق الذي حكم جهود الفلاسفة. ومِن ثَمّ لم يكونوا يطبّقون منهجا واضحا بقدر ما كانوا يتلقّفون الأفكار اليونانيّة ليقوموا بتسليطها على الشِّعر والنّقد العربيّيْن في لَبوس من الحدود والقواعد المنطقية التي تُوهم بأنّ النّقد بات مثل صناعة المنطق دقّةً وضبطًا. ولكنّ تحكيم القواعد المنطقيّة والفلسفية في الشِّعر ونقده أفضى بهم إلى استبعاد الذّوق، إن لم نقل إلى إلغائه، وإلى تحويل النّقد إلى محاسبة عسيرة للشّاعر حول مدى استجابة شعره للنّموذج النظري المُعَدّ سلفاً سواء ما يتعلّق منه بخصائص اللّفظ أم بخصائص المعنى. فلا غرابة إذن أن يهمل النُّقّاد ابن وهب: "وليس من شكٍّ في أنّ ذلك يرجع إلى أنّ ابن وهب أوغل في الاستعارة من التّفكير اليوناني"[1]. كما أهملوا قدامة: "... من أجل ذلك كلّه أخرج العلماءُ قدامة

(1) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص 102

وكتابَه من النّقد الأدبي ووضعوه في عداد البلاغيِّين الذين جروا في فهم البلاغة على طريقة العلماء والمناطقة والفلاسفة "[1]. فكتابه (نقد الشعر) "لم يؤثِّر لحسن الحظّ تأثيرا كبيرا في النّقد، وكلّ ما له من فضل هو وضع عدد من المصطلحات وتحديد بعض الظواهر "[2]. وممّا يؤكد ذلك أنّ المساهمات النّقدية الجليلة توالت في عصر قدامة وبعده واجتمعت على تأصيل نظريّة الشِّعر العربيّة في حين ظلّت مساهمة قدامة منغلقة على نفسها معزولة منكمشة وكأنها عضو غريب في جسم النّقد لم يأخذ بنهج صاحبها أحد من النقاد إلى أن جاء حازم وسار على خطاه بل توغّل في التعامل مع الشِّعر بروح منطقيّة خالصة وفي إضفاء الفلسفة على النّقد، ومهما ادّعى لنفسه الإضافة والتميّز في أكثر من موضع من كتابه، فقد بدا لنا أسيراً لتأثير قدامة غير قادر على التخلّص منه[3] كما بدا لنا، من جهة أخرى، عالة على الفلاسفة اليونانيّين ممن ألمّ بفلسفاتهم من خلال التّرجمات العربيّة مثل سقراط وأفلاطون وخاصة أرسطو[4] فضلا عن أنّه يلوذ بالفلاسفة العرب وخاصة بابن سينا الذي بلغ تأثّره به أن أخذ منهجه وأحال على تعاريفه وحدوده واستعمل ألفاظه وصيغه وأمثلته وشواهده[5]. لذلك فإن بدوي طبانة لم يغضّ من قيمة مساهمة حازم المنهجيّة عندما نسبه إلى " العلماء الذين طغى عليهم الفكر اليوناني وغشّى على آثار شخصيّاتهم. وهؤلاء لا يعدّون في جملة من أفادوا من الفكرة اليونانية أو تأثّروا بها لأنّ كتابتهم في البلاغة والنقد الأدبي جاءت أشبه ما تكون بنقل المترجمين أو بشروح المفسّرين لما كتب أرسطو في المنطق والخطابة والشعر "[6]. إنّ توظيف الفكرة اليونانيّة مع حازم استحال إلى نقل صريح لما قاله الفلاسفة. وبالرّغم من أنّ صاحب المنهاج داعبه الطّموح الذي داعب ابن سينا وهو الكلام على الشِّعر المطلَق[7]، فإنّه لم يسر في تلك السبيل، إذ لو سار لتخلَّص من ربقة المنهجيّة المنطقيّة ولخَطا بالنّظرية الشِّعريّة عند العرب خطوات هامّة لا سيّما وأنّه تنبّه إلى قصور المنهجيّة الأرسطيّة في الكلام على

---

(1) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 139

(2) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ص 72

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 572

(4) محمد الحبيب ابن الخوجة: تحليل منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ضمن التمهيد للمنهاج ص 118

(5) نفسه

(6) بدوي طبانة: النقد الأدبي عند اليونان ص 242-243

(7) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء" ص 198 وراجع: حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 69

الشعر انطلاقاً من الشعر اليوناني وحده: "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيّين ما يُوجد في شعر العرب من كثرة الحِكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحّرهم في أصناف المعاني وحسن تصرّفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشِّعريّة"[1]. فليت حازماً تدارك ما فات أرسطو ووضع هو بدله قوانين شعريّة جديدة عوض الاقتصار على إعادة ما قاله المعلّم الأول ـ عبر نُقول الفلاسفة ـ وتطبيقه ـ تعسّفاً في معظم الأحيان ـ على الشِّعر والنقد العربيَّيْن. لم يفعل حازم ذلك وتعلّل بأنه على عجل لإتمام ما بدأه وأنه يكتفي بالقوانين الظاهرة التي تدلّ على خفايا الصَّنعة ودقائقها[2]. فالكلام على الكلّيات في الشعر ظلّ وعداً لم يُنْجَزْ.

بقدر ما كانت مجهودات الفلاسفة تنمّ عن قيمة منهجيّة عالية في الكلام على اللفظ والمعنى في الشِّعر ضمن نسق نظري متماسك موصول بأشكال الإدراك وقنواته، فإنّ مجهودات النُّقَّاد المتفلْسفين تكشف عن قصور منهجيّ في التّعامل مع الفكرة اليونانيّة واستغلالها الاستغلال الأمثل في معالجة قضية اللفظ والمعنى المعالجة المطلوبة.

2) النّتيجة النظريّة:

وهي ذات وجهيْن: وجه إيجابيّ وآخر سلبيّ:

□ الوجه الإيجابيّ: ويعكس النّجاح النِّسبيّ للفلاسفة في إخصاب نظرية الشعر العربية على مستويين عامّ وخاصّ: فالمستوى العامّ يتّصل بما يمكن أن يجمع بين تلك النّظرية ونظريّات شعريّة أخرى كالنّظريّة اليونانيّة مثلاً ضمن ما وسمناه بالبُعد الكونيّ العامّ للنظرية. لذلك بدا لنا كلام الفلاسفة على التّصوير الشعري والتّخييل وإتقان المحاكاة وتقاطع المعاني الشعرية والمعاني الخطابيّة والإيقاع المولِّد للشِّعريّة، التقاء مع كلام نقّاد التّأصيل على أهميّة الصِّياغة والتَّصوير وضرورة أن يسمو الشِّعر عن مألوف الخطاب وعلى أنّ الشِّعر النّموذج هو الذي يتوفّر على شروط الكلام البليغ وعلى لذيذ الوزن الذي يقود إلى طرب الأذن والفهم. أما المستوى الخاصّ فيتعلّق بالبُعد العربي للنّظريّة الشِّعريّة

(1) حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 69

(2) نفسه ص 70

ممّا له صلة بتميّز الشّعر العربيّ عن اليونانيّ على مستوى بنية القصيدة والشّاكلة التي تلتئم وفقها أجزاؤها وعلى مستوى الإيقاع. فالعرب لا يربطون الأوزان بالأغراض بخلاف اليونانيّين، بالإضافة إلى اهتمامهم بسحر البيان وروعة المجاز أكثر من اهتمامهم بالحثّ على الفضائل والرّذائل من المنظور الأخلاقي اليوناني. كما كان العرب يميلون في نقدهم إلى المعاني الواضحة في إطار شعرية الألفة ونزولا عند مقتضيات العقلية البيانيّة التي رسخها العلماء الذين اهتموا بآليات إنتاج الخطاب المُبين مثل المفسّر والنّحويّ وعالِم الأصول ممن تركّزت جهودهم على خطاب الفهم. وهي عقليّة حكمتْ تفكير العلماء والنقاد المحافظين فلم يُظهروا انحيازاً إلى المعاني الغامضة والغلوّ والتّعجيب في إطار شعريّة الغرابة التي يبيح اليونانيّون بمقتضاها توظيف اللاّمعقول والأمور المستحيلة في إنشاء المعنى الشّعري. وقد لاحظنا أنّ ابن رشد أكثر الفلاسفة اجتهاداً في التّمييز بين ما يخصّ العرب وما يخصّ اليونان. فبدا مسكوناً بالمقارنة أكثر مما كان مسكوناً بالنّقل الحرفي لكلام أرسطو. ومهما لحقت مقارناته من هنات فإن قراءته التي غلبت عليها المقارنة تظلّ أنجع نظريًا من قراءات غيره من النُّقّاد المتفلْسفين التي غلب عليها الإسقاط الصّريح لأصول البلاغة والنقد اليونانيّيْن على النّقد والشّعر العربيّيْن.

□ الوجه السّلبيّ: ويعكس الفشل في إخصاب النّظريّة على النحو المرجُوّ، فمهما يكن جهد الفلاسفة مفيدا، من الناحية المنهجيّة، في خدمة النظرية الشعرية عند العرب من خلال الكشف الصريح أو الضمني، عن بعديْها الكوني والمحلّي، فإنّ الأكيد أنّ تعامل الفلاسفة مع الظاهرة الشّعريّة عامّة قام على أساس توظيف الأقوال الشّعريّة ضمن نظريّتهم في المعرفة. فللأقوال الشّعريّة عندهم دور في خدمة المعرفة الكلّية ومن ثَم شكّل الشعر، لديهم، أداة في استنباط المنطق من الأفعال الإنسانيّة والانفعالات[1]. لذلك لم تكن قضيّة اللفظ والمعنى في الشّعر موجّهة عندهم لخدمة هدف فنّيّ جماليّ بقدر ما كانت موجّهة لخدمة هدف فلسفيّ معرفيّ موصول بقضايا الاستنباط والمنطق والإدراك. ولئن كان للفيلسوف مبرّره في استغلال الشّعر لخدمة نظريّته في المعرفة باعتباره فيلسوفاً قبل أن يكون ناقداً فما مبرّر النّاقد الذي يحكّم قواعد المنطق والفلسفة في الشّعر؟! وما مبرّره أيضاً في الكلام على اللّفظ والمعنى في الشّعر العربيّ من خلال خصائص اللفظ والمعنى في الشعر اليونانيّ؟! أليس الحديث عن اللّفظ الشّعريّ العربيّ

(1) أرسطو طاليس: فن الشعر ص 26

من خلال ما قاله أرسطو في فنّ الشعر وفنّ الخطابة، على نحو ما بيّنّا في هذا الفصل، مفْضيا إلى تشكيل صورة مغلوطة مشوَّهة عن بنية اللّغة الشِّعريَّة عند العرب؟ أليس قياسُ أغراض الشِّعر العربي وشدُّها كتافاً إلى جنسي المأساة والملهاة عند اليونان في ضوء نموذج أخلاقيّ لا يتوافق ضرورةً ونظام المعاني في الشِّعر العربيّ، دليلاً جهيراً على الإسقاط والتّعسّف والتّشويه؟ ثم لماذا يتحمَّس نُقَّاد عرب في كلامهم على المعنى الشِّعري لخصائص من قبيل الغلوّ والإحالة والمحاكاة واللاّمعقول والغرابة ويضعون في ضوئها مفهوماً للشِّعر غريباً عن أصول فلسفة العرب البيانيّة وأُسُس نظريّتهم في الفهم وقواعد بلاغتهم النّموذج؟ فطبيعيّ إذن أن يُثير هؤلاء النّقاد من ذوي الذهنيّة المنطقيّة الفلسفيّة "مشكلة اللفظ والمعنى في ضوء هليومورفيّة أرسطية عنيت بتحديد العلاقة بين الهيولى والصورة"[1]. إنّ قضية اللفظ والمعنى لدى هذه الفئة من النقاد كشفت عن خصائص النّظريّة الشِّعريّة اليونانيّة أكثر مما كشفت عن خصائص نظريّة الشِّعر عند العرب، بل إنّهم بتركيب خصائص تلك على هذه ـ وانظر على سبيل المثال صنيع حازم إزاء الأوزان الشعرية وتطبيقه مفهوم (الرِّجْل) على المقاطع الصوتيّة العربيّة ـ يشوِّهون صورة اللفظ والمعنى. ومن ثَم صورة النّظريّة الشِّعريّة. فالإخصاب بما هو إنتاج وتنمية لأصول النّظريّة لا يتمّ إلا على قاعدة احترام الخصوصيّة، وإلاّ أصبح ذوبانا لشعريَّة "الأنا العربيّة" في شعرية "الآخَر اليونانيّ". وهو ذوبان هيّأ أسبابه نُقَّاد أمثال ابن وهب وقدامة وحازم ممّن عملوا ـ بواسطة الثقافة اليونانيّة ـ على تكريس التَّبعيَّة الإبداعيَّة باجتلاب مفاهيم بلاغيَّة ونقديَّة غريبة عن عقل العرب البيانيّ ونظريَّتهم الشِّعريَّة التي تستمدّ أصولها من نظريّتهم البلاغيّة ومن المقوِّمات العامَّة لنظريَّتهم في الفهم.

غلب إذن على مجهودات الفلاسفة توظيف قضية اللفظ والمعنى ضمن المسألة المعرفيّة فكان ذلك على حساب الجانب الجماليّ للقضيّة. أما النُّقَّاد المتفلْسفون فلم يتجاوزوا التّنظير للشِّعر في ضوء أصول البلاغة والنّقد اليونانيَّيْن فكان الإسقاط بدل الإخصاب. هذا فضلا عن مباشرتهم المنطقيّة للشِّعر واستبعادهم للذّوق ممّا جعل ممارستهم النّقديّة عقيمة لم تلق آذاناً صاغية لا من المتقدِّمين من النُّقَّاد[2] ولا من

(1) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ص 163

(2) نشير إلى الذين ألفوا في الردّ على قدامة أمثال الآمدي. راجع غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر ص 07

المتأخِّرين ممّن حملوا بعنف على اتّجاه التّفلسف في النّقد[1].

(1) نشير إلى ابن الأثير ورده العنيف لآراء أرسطو التي عرض لشرحها ابن سينا إذ يقول (المثل السائر ج 01 ص 302): "و لقد فاوضني بعض المتفلسفين في هذا وانساق الكلام إلى شيء ذكر لأبي علي بن سينا في الخطابة والشعر وذكر ضربا من ضروب الشعر اليوناني يسمّى اللاغوذيا، وقام فأحضر كتاب الشفاء لأبى علي، ووقفني على ما ذكره، فلما وقفت عليه استجهلته فإنه طوّل فيه وعرض، كأنه يخاطب بعض اليونان، وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا". وراجع كلام محمد الحبيب ابن الخوجة على "منزلة المنهاج بين كتب النقد العربية" ضمن المنهاج ص 117.

خاتمة القسم الثالث

كانت غايتنا من قسم التّوظيف توجيه البحث نحو اكتشاف خطوة النُّقَّاد التَّنظيريّة. لذلك كان البدء بقضية اللفظ والمعنى وبيان الشعريّة من خلال فحْص مساهمة الجاحظ التّأسيسيّة. ثم ثنَّيْنا بالنَّظر في مساهمة النُّقَّاد العرب في تأصيل نظريّة الشِّعر من خلال كلامهم على اللّفظ والمعنى وصولاً في مرحلة ثالثة إلى فحْص مساهمة الفلاسفة والنُّقَّاد المتفلسفين من خلال تبيّن أثر كلامهم على القضيّة موضع الدّرس في إخصاب نظريّة الشِّعر. إنّ الخيط الواصل بين فصول هذا القسم ـ التي تمثِّل حلقات مترابطة ـ هو خيط التّوظيف وقد تغيّر طابعه من حلقة إلى أخرى. فالتّوظيف مع الجاحظ ارتبط بمخاض البناء النّظريّ العامّ للمعارف التي أتيحت للعرب في ظلّ تحوّلات العصر وهو ما يفسِّر لنا "الموسوعيّة" التي ميّزت مؤلفات أبي عثمان واهتماماته. وقد بدت لنا مجسِّمة لتنوّع معارف العصر. فالكلام عل الشِّعر إذن هو مجرَّد فرع من فروع الفكر الجاحظي لأنّ الرَّجل كتب في علم الكلام والسياسة والتاريخ والأخلاق والنبات والحيوان والفلسفة في إطار ثقافة غنيّة: عربية ويونانية وفارسية وهندية. وبالرّغم من هذا الغنى فقد حافظ على الخصوصيّة العربية لنظريّة الشِّعر لأنّه كان على وعي بأنّ للأمم الأخرى التي دخلت مع العرب تحت مظلّة الإسلام أشعارا وآدابا مختلفة عمّا لدى العرب لذلك انعقدت همَّته على توظيف قضية اللفظ والمعنى في الشِّعر في إطار تثبيت أسس العقليّة البيانيّة التي ربط في إطارها الشِّعريّة بمقوِّمات الخطاب المُبين عامّة والبليغ خاصّة ونموذجه القرآن أوّلا وآخِرا. ولئن كنا قد تكلّمنا فيما مرّ على توظيف الجاحظ للقضية موضع الدرس من أجل خدمة رؤيته الفلسفيّة المثاليّة أو المذهبيّة الاعتزاليّة أو الاجتماعيّة السِّياسيَّة، فإنّنا ننبِّه في هذا المقام إلى أنّ التّوظيف، بقطع النظر عن تجلِّياته الدقيقة، اتّخذ مع الجاحظ طابعاً ثقافيّاً حضاريّاً عامّاً موصولاً بمظاهر التّصدي الفكريّ للتيّار الشّعوبيّ في لونه الثّقافيّ من خلال إثبات أنّ للعرب ما يميِّزهم في كلّ مجالات المعرفة والإبداع وخاصّة في الشِّعر الذي هو مقصور الفضيلة عليهم. ثم يتحوّل التوظيف عن طابعه العام الموصول بإشكاليّة النِّدية الثّقافيّة والحضاريّة التي طرحها الجاحظ ضمن اهتماماته المعرفيّة الموسوعيّة، إلى طابعه الخاصّ مع نُقَّاد اهتمّوا أساساً بتأصيل نظرية الشِّعر في إطار مواجهة ما وسمه طه حسين

"بالغارة الهيلينيّة". وقد بينّا آنفاً أنّ ذلك التأصيل اتّخذ ثلاثة أشكال: شكل الانكفاء وشكل الاحتواء وشكل التّصدّي النّظريّ. وقد بنى هؤلاء النُّقّاد أطروحاتهم على ما أسّسه الجاحظ من مفاهيم متّصلة بنموذج اللفظ والمعنى في الشّعر. كما كان للخصومات النّقديّة التي نشبتْ بين بعضهم وبعضهم الآخر أثرها في خدمة ذلك النّموذج من خلال تركيز عمود الشعر دعامة تقوم عليها النظرية الشعرية عند العرب. وهو ما وطّأ الطريق لعبد القاهر الجرجاني لكي يقطع خطوات تنظيريّة خصبة في مجال الكلام على النَّظم الذي حسم في ضوئه الخلاف الطويل في قضية اللفظ والمعنى. وقد انعكس ذلك إيجاباً على نظريّة الشعر التي ازدادت مفاهيمها تماسكاً بفعل ما توالى عليها من بناء نظري مع الأيّام. إنّ نُقّاد التأصيل أبدوا حماسا نظريّاً عالياً من أجل تثبيت أركان نظريّتهم الشّعرية في إطار ما كان يُعرف عند العلماء بالشّعر بـ(طريقة العرب) التي ارتقوا بها نظريّا إلى مرتبة (عمود الشّعر) الذي يشكّل نواة تلك النَّظريّة. إنّ ذلك الحماس النّظريّ جاء في شكل ردّ فعل عنيف على تيّار أعنف هو تيار البلاغة والنقد اليونانيَّيْن وهو تيّار علا مدُّه بفعل حركيّة التّرجمة لاسيّما في عهد المأمون. فطبيعيّ إذن أن تنتقل المواجهة النظرية من مجالها الثقافي الحضاري العامّ، كما كانت مع الجاحظ، إلى مجال خاصّ هو مجال نقد الشّعر على وجه التّحديد. فما مِن شكّ في أنّ نقاداً مثل ابن المعتز وابن طباطبا والآمدي والقاضي الجرجاني والمرزوقي وعبد القاهر قد أتاح لهم عصرهم الاتّصال بالثقافة اليونانيّة ونعني تحديداً ما يتعلّق منها بأصول البلاغة والنقد لكنّهم لم ينظّروا للشعر النّموذج إلا في ضوء (الفكرة النّقديّة العربيّة) التي ورثوا أصولها العامّة عن علماء انصرفت عنايتهم إلى قضيّة الفهم في مجالات أخرى غير العِلم بالشّعر ونقده، كما ورثوا أصولها الخاصّة عن العلماء بالشّعر والجاحظ. كما إنّه من الأكيد أنّ فلاسفة ونقادا متفلسفين كالذين عرضنا لهم، قد كانوا على صلة وثقى بأسس الثقافة العربيّة التّقليدية في مجاليْ البلاغة والنقد مما يتّصل بمساهمات علماء الشعر والبيان العربيَّيْن، لكنّهم في نزعتهم التي قصدوا فيها إلى إخصاب النّظريّة نظّروا للشّعر في ضوء (الفكرة النّقديّة اليونانيّة) أكثر ممّا نظّروا له في ضوء (الفكرة النَّقدية العربيَّة). وبقطع النظر عن الرّوح الدفاعيّة التي غذّت أغلب مساهمات نقاد التأصيل وعن طرح بعضهم الآخر المسألة النّقدية الجماليّة في إطار المشغل الإعجازي العقائدي، فإنّ مساهمات هؤلاء بدت لنا أكثر ثباتاً منهجيّاً ونظريّاً من مساهمة الفلاسفة والنقاد المتفلسفين لأن نقاد التأصيل جمعوا

إلى المنهج العقلاني الرّصين الممارسة الجماليّة المتأنّية. فمثلما لم يغالوا في "علْمَنة النقد" لم يغالوا في الاعتداد بالذّوق لذلك تمكّنوا من خلق تعادليّة بين العلم والذوق في ممارستهم النّقديّة وهو ما يفسّر سرّ الأصالة النّظريّة لمساهمتهم ونجاعتها، ولنا في عبد القاهر الجرجاني خير مثال. أمّا الفلاسفة والمتفلسفون من النقاد فقد تكلّموا على النظرية الشعرية اليونانية أكثر مما تكلموا على النظرية الشعرية العربية: ففئة منهم اعتدت "بالمعرفي الفلسفيّ" على حساب "الجماليّ النقديّ" فنظرت في الشعر على أنه قناة إدراكيّة تنهض على المحسوسات وتعتمد التَّخييل أداةً، وفئة أخرى ألغت الذوق من حسابها وحوَّلت النّقد إلى مقولات منطقيّة وقواعد فلسفيّة جافّة.

يفضي بنا كلّ ما تقدم إلى الوقوف على ضربيْن من التَّوظيف:

* التّوظيف الإيجابيّ: فلئن كان سببُه ذاتيّاً إيديولوجيّاً وهو الدِّفاع عن عروبة النظرية وأصالتها فإنّ نتيجته على قدر كبير من الأهميّة العلميّة إذ كان التّنظير للعَمود وكان البناء المتأنّي للنّظرية لبنة لبنة في وصلٍ محكَم بين أركانها لفظاً ومعنى وإيقاعا.

* التّوظيف السّلبيّ: فلئن كان سببه موضوعيا علميّا وهو الانفتاح على ثقافة "الآخَر" والإفادة منها منهجيّاً ومعرفيّاً، فإنّ نتيجته على قدر كبير من الضَّحالة والارتباك المنهجيّ في التعامل مع الظاهرة الشِّعريّة لا سيّما لدى النقاد الذين حكَّموا المقولات المنطقيّة والقواعد الفلسفيّة في الشِّعر مما أفضى بهم إلى تشويه ملامح النظرية الشعرية العربية وإحاطتها بغلاف من المفاهيم الأجنبيّة ذات الصِّلة بالبلاغة والنّقد عند اليونان.

لكن التّوظيف يظلّ بالرغم من ذلك سببا من الأهميّة بمكان في المعالجة النظريّة الخِصْبة لقضية اللفظ والمعنى في صلتها بتأسيس نظريّة الشِّعر عند العرب القدامى. إنّها نظرية يتقاطع فيها المحلِّيُّ/ القوميُّ والكونيُّ/ الإنسانيُّ لأنّه لا يمكن بأية حال فصلها عن مبادىء الشِّعر العامّ أو المطلق على حد عبارة ابن سينا. ومثلما يتعذر فصلها عن خصائص الخطاب المُبين عند العرب ومن ثَم عن مقوِّمات ما اصطلحنا عليه بنظريَّة الفهم عندهم، فإنّه يتعذر فصل تلك النّظريّة عن مبادىء الخطاب البليغ عند العرب. بل إنّنا نزعم أنه لا يتهيّأ فهم نظريّة العرب الشِّعرية بمعزل عن نظريتهم البلاغية لأنّ مقولة "الشعر أجوده أبلغه"[1] تظل هي المسلك القويم إلى تفكيرهم الجماليّ؟.

(1) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 380

الخاتمة العامّة

لقد ذكرنا، ونحن نصف الإطار الخاصّ لهذا البحث في المقدّمة أنّ سؤالاً قديما كان يلحّ علينا، سني الطّلب، هو: هل للعرب نظريّة شعريّة؟ وقد غذّى فينا ذلك السؤالَ بحثٌ أنجزناه حول البحتري[1] وقفنا من خلاله على أنّ شعر هذا الشّاعر كان محلّ تقريظ وإعجاب من القدماء إذ كان عندهم أقْوَم بعمود الشعر من أبي تمام. فتولّد لدينا أكثر من سؤال: ما عمودُ الشِّعر؟ أهو اختصار لنظريّة القدماء في الشِّعر؟؟ وبحكم تعاملنا مع مناهج الأدب الحديثة درْسا وتدْريسا كنّا نتساءل في إطار الحيرة نفسها: لِمَ يُوجد من النّصوص الشعريّة العربيّة ـ والأدبيّة عموماً ـ ما يستعصي على تلك المناهج وينغلق دونها؟ ما الذي يميّز أدب العرب وشعرهم عن آداب غيرهم من الأمم حتّى ينغلق ذلك الأدب ـ القديم تحديداً ـ في وجه هذا المنهج الوافد أو ذاك؟ ولمّا كان النقد صنْوَ الأدب ورجع صدى للإبداع كنّا نرى أحقِّية التّساؤل عن خصوصيّة تفكير القدماء النقدي (؟) لقد أفضت بنا تلك الأسئلة جميعُها إلى سؤال مركزيّ هو سؤال الخصوصيّة. إنّ معايشتنا لهذا السؤال فترة زمنيّة غير قصيرة قادتْنا إلى الوعي بوضعيْن يهمّان الأدب ونقده: وضع تعامل الدَّارسين مع النّقد القديم ووضع تدريس الأدب والنّقد:

☐ وضع تعامل الدّارسين مع النَّقد القديم:

إلى جانب كتب تاريخ النّقد التي عُني فيها أصحابها برصد مساهمات القدماء من النُّقَّاد رصداً زمنياً من شأنه أن يُتيح للدارس تكوين نظريّة شاملة عن مادّة نقديّة غزيرة يمكن أن تتشكّل منها أسس لنظريّة شعريّة جامعة[2] نجد بحوثا حرّكها أصحابها في فلك

---

(1) أحمد الودرني: صورة البحتري عند الصّولي والآمدي: دراسة لنيل شهادة الكفاءة في البحث. إشراف توفيق الزيدي 1992 (مخطوط بمكتبة كلية الآداب منّوبة، جامعة تونس1).

(2) نشير مثلا إلى: - طه أحمد إبراهيم: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب.

- A. Trabulsi : La critique poétique des Arabes

- إحسان عبّاس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب.

مفهومين: مفهوم (الأُسُس) ومفهوم (النَّظريَّة). ففي إطار العناية (بأُسس) النّقد وُجدت أعمال اكتست طابعا تعميميّا لأنّ أصحابها انطلقوا من ناقد[1] أو بعض النّقّاد[2] مهملين أجزاء مهمّة من المدوّنة النقديّة إذ توهّم بعضهم خطأً أنّ الاكتفاء ببعض النّقاد كفيل بتوضيح الرؤية بدعوى أنّ النّقد القديم يعيد بعضُه البعض الآخر[3]. أمّا في إطار العناية (بالنَّظريَّة) النقديّة أو الأدبيّة أو الشِّعريّة[4] فقد لاحظنا استهلاكاً مجانيّاً لمفهوم (النَّظريَّة) دون حرص ظاهر على توضيحه وضبطه باستثناء بعض الأعمال التي اقتصر فيها أصحابها على جمع عيون النّصوص النقديّة[5] التي يمكن أن تشكِّل مهادا لإنتاج نظريّة شعريّة

---

(1) مثل بحث فخر الدين عامر: أسس النّقد الأدبي في عيار الشعر. ففضلا عن كون هذا البحث مقصورا على ناقد واحد ممّا لا يمحّضه لتجسيم أسس النّقد الأدبي عند العرب، فإنّ صاحبه لم يتحدّث عن مفهوم (الأسس) لا صراحة ولا ضمْنا لأنّه اكتفى بإعادة المواضيع التي طرقها صاحب عيار الشعر. فعنوان هذا الكتاب -الصغير الحجم- مضلّل فلو أثبت صاحبه (مواضيع) مكان (أسس) لزال التّضليل ولباح العنوان بفحوى الكتاب ولاتّضح منذ الوهلة الأولى أنّ فضْل صاحبه لا يعدو التلخيص.

(2) مثل بحث عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي ص 147-148.

(3) نفسه. يقول الباحث مبرّرا اقتصاره على بعض النقاد وإهماله لكثيرين آخرين: "ومادّة النّقد الأدبي عند العرب غزيرة ولكنّها كالشعر في هذه الغزارة سواء بسواء. فكما أنّنا نستطيع أن نجتزئ ببضعة قصائد (؟) نصوّر من خلالها فنّ المديح في الشّعر العربي، رغم الكثرة (. . .) من القصائد التي تمثّل هذا الفن، فكذلك الأمر فيما يختصّ بمادّة النّقد قد يكتفي الإنسان ببضع كتب (؟) يتصوّر من خلالها هذه المادّة كلّها. ذلك أنّ كثيرا مما يمكن أن يسمّى المبادئ النقديّة قد تكرر بشكل ملحوظ في أغلب كتب النقد. وقوانين السرقات الشعريّة من أوضح الأمثلة على ذلك. وقد نجد الناقد ينقل عن سابقه فصولا كاملة دون أن يشير إلى ذلك".

(4) نشير بذلك إلى أعمال منها:

- محيي الدين صبحي: * نظريّة الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري (الجزء الأوّل من نظريّة الشّعر العربي).

  * نظريّة النقد العربي وتطوّرها إلى عصرنا (الجزء الثاني من نظريّة الشعر العربي) ليبيا تونس الدار العربية للكتاب ط 1984.

- تامر سلوم: نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي.
- عثمان موافي: في نظريّة الأدب: من قضايا الشّعر والنّثر العربي القديم (الجزء الأوّل) الإسكندريّة دار المعرفة الجامعيّة 1994.
- صفوت عبد الله الخطيب: نظريّة حازم القرطاجّني النقديّة والجماليّة في ضوء التّأثيرات اليونانيّة.
- ألفت محمّد كمال عبد العزيز: نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد.
- مصطفى الجوزو: نظريّات الشّعر عند العرب (الجاهليّة والعصور الإسلاميّة) - الجزء الأوّل- بيروت دار الطليعة ط 1 1981.
- غازي يموت: نظريّة الشّعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشّعر.

(5) انظر مثلا: - جميل سعيد / داود سلوم: نصوص النظريّة النقديّة في القرنين الثالث والرابع للهجرة. بغداد دار الشؤون الثقافيّة العامّة "آفاق عربيّة" ط2 1986.

- عبد القادر المهيري / حمّادي صمّود / عبد السلام المسدّي: النظريّة اللّسانيّة والشعريّة في التراث العربي=

وضعيّتُها في الخطاب النقدي القديم وضعيّة كمون كالنّار في الحجر تنتظر من يقدحها. فالدّارسون في تعاملهم مع النّقد القديم بين اثنيْن دارس لا يتحرّى في استعمال مفهوم (الأُسس) أو مفهوم (النّظريّة) فيقع في التعميم ويتسرّع في إصدار الأحكام كالإقرار بعدم وجود نظريّة جماليّة للعرب مثلاً[1] ودارس يحترز فيكتفي بجمع جواهر النصوص لأنّه يحسّ إحساساً نابعاً من دقّة الملاحظة أنّ تلك النصوص، إذا ما وقع سبرها وتحليلها ومدارستها بروح تأليفية، يمكن أن تولد منها نظريّة متماسكة. ويظلّ ميلاد تلك النّظريّة شرطاً أساسياً لإنضاج تدريس الأدب ونقده.

□ وضع تدريس الأدب ونقده:

كثيراً ما يدرَّس الأدب والنَّقد القديمان معزوليْن عن الرؤية الجماليّة التي تحْكمهما من بعيد أو قريب. فغياب النّظريّة الأدبيّة عموماً ـ والشِّعرية على وجه التَّحديد ـ جعل القديم أدبًا كان أم نقداً مفتقراً إلى الإطار النّظريّ الذي يحصِّنه ويحميه من قراءات تسعى إلى أن تخلع عليه لَبوس الجدّة فتحيطه بمفاهيم لسانيّة أو نقديّة أو أسلوبيّة حديثة على أملِ بعثه من الزمن المنسيّ وإذا بتلك المفاهيم التي تُسْقط عليه إسقاطا هي السّبب المباشر في إلغاء خصوصيّته وإعْدام فرادته.

ففي ظلّ قراءتنا لذيْنك الوضعيْن تولّد لدينا شعور بأهميّة النّظريّة الشِّعريّة التي أصبحت كتابتُها ضرورة ملحّة لتجاوز وهن التعامل مع النّقد القديم ولتقويم المسلك إلى تدريس الأدب والنّقد على نحو يتمّ فيه الحفاظ على روح القديم وخصوصيّته وفرادته. وقد رأينا من الضرورة المنهجيّة أن نسير إلى هدفنا المتمثّل في الكشف عن نظرية الشعر عند العرب عبر طريق واحد هو قضيّة اللّفظ والمعنى تفاديا لتشتيت الجهد وحَصْرًا لزاوية النظر إلى موضوعنا في نطاق القاعدة التي عملنا بها طوال فصول هذا البحث. والتي تقضي باعتماد الحدّ الأدنى على النحو الذي يفضي إلى محاصرة الحدّ الأقصى. وقد صحّ

= من خلال النصوص.

- رجاء عيد: التّراث النّقدي: نصوص ودراسة. الإسكندريّة. منشأة المعارف ط 1990.

(1) عز الدّين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي ص 08: يقول الباحث والكلام يعود على العرب: "ولم نقل "النظرية" لأنهم لم يؤلّفوا نظرية في الجمال وإنّ تكوّنت لهم نظرات فيه بحكم التجارب وظروف الحياة" ثم يبدو لنا الباحث غافلا عمّا كان أقرّه من حكم إذ يقول في موضع آخر: " وهناك بطبيعة الحال طريقان لكلّ من يحاول تمثل النظرية الجمالية عند العرب" (نفسه ص 136).

عزْمُنَا على تجنّب التحايل المنهجي على المدوّنة القديمة بالاكتفاء بقسم منها دون سواه بدعوى أن بعضها يكرّر بعضها الآخر لأنه تبيّن لنا، في إطار التعامل مع القديم، أن معرفة قليله تقتضي الإحاطة بكثيره لذلك لم نقتصر على القديم النّقدي لأنه وحده لا يقودنا إلى مبتغانا في ظلّ ظاهرة تداخل الأنساق في خطاب النّاقد الواحد وفي ظلّ تعدّد اختصاصات ذلك النّاقد تعدّدًا محيّرا إذ وجدنا بالفعل أنَّ "أغلبيّة النُّقّاد كانوا فقهاء أو قضاة درسوا الفقه"[1] فضلاً عن كونهم نحاة أو مفسِّرين متكلِّمين مهتمّين بالإعجاز وقضاياه في مراوحة لهم دائمة بين النّظر في الخطاب المُعْجز والنّظر في الخطاب البشري.

إنّ الحواجز بين الاختصاصات في المدوّنة القديمة رقيقة إن لم نقل زائلة، لذلك تعمّدنا في عنوان هذا البحث ـ إدخال كلّ من المفسّر والنحوي والفقيه والعالم بالشِّعر والنّاقد تحت مظلّة "العرب القدامى" بحثا عن الشّمول وذلك من أجل الوقوف لا على الظاهرة فقط ـ وهي عندنا قضية اللفظ والمعنى ـ بل على أسباب الظاهرة ـ أي الأصول المتحكِّمة في تلك القضية ـ باعتبار أنّ التشكّل يسبق ضرورةً التّنظير: "فالتشكّل يفيد حصول النّظريّة في بعدها الوظائفي العملي دون اهتمام بالتّنظير لها إلاّ أنّ الوعي بها حاصل يثبتُه ردّ المسائل الجزئيّة إلى أصولها"[2]. ففي ضوء هذه الفلسفة المنهجيّة أخضعنا البحث لثنائية التّشكّل/ التّوظيف مثلما أخضعنا التشكّل لثنائية الخارجيّ/ الداخليّ سيراً وئيداً من العامّ إلى الخاصّ متوغّلين في تفكيك المسائل إلى جزئياتها لنقوم بردّ تلك الجزئيات إلى أصولها. وإذا بحركة البحث بين غوْص وصعود وورود وصدور وبسْط وقبْض. ومركز الجاذبيّة دومًا هو قضية اللفظ والمعنى. ففي إطار قسم التشكّل كان "الحفْر" عن جذور القضيّة في ضوء علوم عربيّة عريقة ارتبطت بمرحلة النّشأة والتّأسيس في تاريخ الثقافة العربيّة الإسلاميّة. ووجدنا أنّ القضية المركزيّة سواء عند المفسِّر أو النّحوي أو الفقيه العالِم بالأصول هي (فهْم المعنى) بقطع النظر عن التفاوت في درجة الوعي بالفهم بين هؤلاء ومسلك كلٍّ منهم في طلب المعنى. المهمّ أنّ المظهر الأول لتشكّل قضية اللفظ والمعنى تجلّى في ضوء ما اصطلحنا عليه بخطاب الفهم. بذلك مهّدنا لرصد الوجه الآخر للتّشكّل الذي تجلّى في ضوء خطاب العلم بالشعر الذي هو، في وجه من وجوهه، علم باللّغة وقواعدها وأساليبها وغريبها من خلال الشِّعر لذلك

---

(1) نفسه ص 136.

(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 537.

طغى أحيانا العلم باللّغة من خلال الشّعر علي العلم بالشّعر من خلال اللّغة. ومع ذلك فقد تمخّضت جهود العلماء بالشّعر عن ميلاد المؤسَّسة النّقديّة. المهمّ أن خطاب العلم بالشعر شكَّل حلقة واصلة بين خطاب الفهم وخطاب النّقد أي بين "الهيرمينوطيقيّ" و"الجماليّ". لقد انتهت بنا المدارسة، بعد الحفْر عن جذور قضيّة اللفظ والمعنى، إلى تسليط النظر على مسالك توظيف تلك القضية لدى النّقّاد. هكذا أفضى بنا توخّي هذه الخطّة المنهجيّة، في معالجة القضية موضع الدّرس في ضوء ثلاثة خطابات: الفهم والعلم بالشعر والنّقد وفق حركتيْ التّشكّل والتّوظيف، إلى نتائج عامّة وخاصّة:

☐ **النتائج العامّة**: وتقع بين حدَّيْن: تجربة العرب في الفهم وتجربتهم الجماليّة:

1) النّتيجة الأولى: اتضح بدْءًا بأولى تجارب العرب في الفهم ـ التي كان سببها المباشر مرتبطاً بالنّص القرآني الذي تعامل معه العرب ـ وأوّلهم النّبيّ فهما وإفهامًا ـ أنّ مسألة المعنى عمومًا وقضيّة اللفظ والمعنى تحديداً ممتدّة الجذور عاشها العرب حتّى قبل أن تتحوّل معارفهم إلى علوم قائمة على دعائم منهجيّة ثابتة كعلم النّحو وعلم أصول الفقه اللّذيْن استأثرا باهتمامنا في القسم الأول من هذا البحث، لأنّهما العلمان اللّذان مثّلاً ـ تاريخيّاً ـ بداية التبلور المنهجي لفلسفة الفهم عند العرب. فللعرب إذن تجربة في الفهم قامت في بدايتها على التّعامل العفوي مع آيات النص المنزّلة ثم تجلّت في شكل منظومتيْن: منظومة لغويّة وضع أسسَها سيبويه حتى تكون سندا للمسلم في فهم معاني القرآن على الوجه الصحيح، ومنظومة أصوليّة وضَعَ أسسَها الشافعي حتى تكون سندًا للمجتهد في استنباط معاني القرآني وأحكامه دون الخروج عن تعاليمه وحدوده. بذلك نؤكّد أنّ البحث في فكر القدماء، لغويّاً كان ذلك الفكرُ أم دينيّا أم نقديّا جماليّا، لا يمكن أن يستقيم منهاجه إلاّ في ضوء نظرية الفهم المرتبطة أساساً عند العرب بالنّص الدينيّ باعتبار أنّ الحضارة العربية الإسلاميّة هي حضارة نصّ[1]. ويبقى البحث في نظريّة الفهم عند العرب مشروعًا ثقافيّاً عظيماً موكولاً إنجازه إلى فِرَق من الباحثين من ذوي الاختصاصات المختلفة في المجالات المعرفيّة المتعدِّدة في صلب التّراث. لأنّنا نؤمن

---

(1) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن. بيروت / الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي ط1 1990 ص 09: "... إن الحضارة المصرية القديمة هي حضارة "ما بعد الموت" وإن الحضارة اليونانية هي حضارة "العقل" أما الحضارة العربية الاسلاميّة فهي حضارة "النص""

بأنّ اكتشاف مقوّمات تجربة الفهم عند العرب هو السّبيل إلى الاكتشاف الأمْثل لمقوِّمات تجربتهم الجماليّة. ألمْ يُقِمْ منظِّرُو الجماليّة في زماننا جانباً مهمّاً من مساهماتهم على منجزات الهيرمينوطيقا والفينومونولوجيا؟(1). لِمَ يسود الفصل بين عناصر التراث حتى لكأنّ مجالاته المعرفية جُزُر متنائية؟ وهو تناءٍ يشوِّه التّراث ويحول دون فهمه. والأغرب من ذلك أنه يبرَّر بالتخصّص الذي لا يعني، في نظرنا على الأقلّ، إلاّ الانغلاق على مجال دون سواه فيكون النّظر إلى القديم بعيْن واحدة. فلئن آمن بعض الدّارسين "نظرياً"(2) بوجود علاقات مهمّة بين مجالات التّراث المعرفية، وقد ذكرنا بعضهم في المقدّمة، فإنّنا تجاوزنا في دراستنا الإيمان إلى الإنجاز. لأنّ أهميّة الاستفادة من الاختصاصات الأخرى لفهم الاختصاص الواحد، في التّراث وفي غيره، باتت من تحصيل الحاصل. ولم يبق إلاّ العمل على ترجمة تلك الاستفادة وهو ما قمنا به وما نأمل أن يقوم به غيرُنا في مستقبل الأيّام.

2) **النتيجة الثانية**: هي من إفراز الأولى فالنّظر في مجالات معرفيّة غير النّقد أفضى بنا إلى تأصيل فكرة (البيان والتّبيين) وذلك بربط تشكُّلها بخطاب التّفسير النّبويّ والصّحابيّ. فمهمّة الرسول هي مهمّة تبيينيّة أساسا إذ أرسله الله ليبيِّن للناس ما نُزِّل إليهم(3). وقد اتّضح ذلك من خلال تفسيره للقرآن عملا وقولا ثم تجلّت تلك الفكرة من خلال خطاب النّحو باعتباره أساسا لعلم إعراب القرآن أي لسُبُل الإبانة عن معانيه. فالاستقامة لفظا والاستقامة معنًى شرطان متلازمان لضمان الإبانة. ولئن لم يخرج العلماء بالشِّعر ـ باعتبارهم علماء باللّغة أوّلاً وآخِراً ـ عن المفهوم اللغوي للبيان فإنّ الشافعي قد تجاوز المستوى العفوي لفكرة البيان والتّبيين ومستواها اللغوي إلى مستوى حوّلها فيه إلى قضيّة فقهيّة تأويليّة إذ أقام رسالته على البيان قرآنا وسنّةً واجتهادًا. إنّ فكرة البيان والتّبيين تشكّلت في بواكير التّفسير الأولى ثمّ في تربة نحويّة ثم تحوّلت إلى قضية فقهيّة تأويليّة قبل أن يوظفها الجاحظ في إطار مشاغله البلاغيّة والنقديّة الجماليّة فكان لذلك التشكّل

---

(1) أرنولدروث: وظيفة القارئ في النقد الألماني المعاصر ص 78.

(2) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل ص 05. يقول الباحث: "و هناك فارق كبير بين الإيمان "النظري" بوجود علاقات عضوية تنتظم المجالات المعرفية للتراث وبين التحقق "العيني" من التأثيرات المتبادلة التي تكشف عن وحدة المنظومة الفكرية للتراث. وهذا التحقق "العيني" الملموس يجب أن يكون أحد هموم "القراءة" الواعية للتراث في أي مجال من مجالاته".

(3) سورة النحل: الآية 44: "وَ أَنْزَلْنَا إليكَ الذِّكْرَ لتبيّنَ للنّاسِ مَا نُزِّلَ إليْهِم".

أثره ـ الضِّمني والصَّريح ـ في توجيه تصوّره البياني.

3) **النّتيجة الثّالثة**: الإلحاح على التّلازم بين المفهوم والجميل: Le compréhensible et le beau في قضية اللفظ والمعنى في الشِّعر. فلا إسراف في الإفهام إلى حدّ الابتذال ولا في تلطيف المعنى إلى حدّ التَّعجيب ومفارقة الحقائق لأنّ في ذلك إخلالا بقاعدة التّلازم بين الإفادة والإمتاع. فالعرب في تفكيرهم الجماليّ يصلون النّافع بالجميل فينكرون شعر السّخف لأنّه يُكتب للهزل لا للفائدة في إجلال واضح لاتجاه العقل والجِدّ في الإبداع. كما إنّهم ـ ونعني المعتدلين منهم كالجاحظ مثلاً ـ يدعون إلى المقدار الذي يُعْلَم أنه من نِتاج الشعر في تعادليّة عجيبة بين البيان والسِّحر أو الإفهام والتّأثير ضمن ما اصطلحنا عليه بجماليّة الفهم L'esthétique de la compréhension. ولكن بالرّغم من ذلك يظلّ "الجميل" عند العرب موظّفاً لخدمة "النافع" ممّا يفسّر حرصهم على القول الواضح المفهوم الذي يقبله العقل وممّا يؤكّد أيضاً أنّ نظرية الفنّ للفنّ غير معروفة في أدبهم وحضارتهم[1]. فالنّاقد الجماليّ من العرب، مهما بلغ من إحساس مرهَف بجماليّة القول ودراية دقيقة بمسالكها فإنه لا يستطيع الخلاص من ربقة الفقيه المتديِّن السّاكن في أعماقه. فعبد القاهر الجرجاني، وهو من هو!!، لم يستطع أن يُخفي إعجابه "بالكذب الفنّي" بما يعنيه من "الاتّساع والتَّخييل"[2] ولكنّه فضّل في الآخر، وكأنه مُكرَه، اتّجاه الصِّدق مادام العقلُ على تفضيله: "وما كان العقل ناصره، والتّحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه وقد قيل: الباطل مخصوم وإنّ قُضي له، والحقّ مفلج وإن قُضي عليه"[3]. فأزمة النّقد العربي القديم هي في وجه من وجوهها أزمة حرّية إذ لا يبدو الناقد حرّاً في اختياره الجماليّ في ظلّ سلطة دينيّة فقهيّة أخلاقيّة تقهره قهرًا فلا يملك الناقد المقهور إلاّ أن يسلّط قهره ذاك على الشاعر فيُلزمه بألاّ يخرج عمّا اتّفق عليه النّقّاد وأن يحتاط من الكذب والغلوّ وأن يقول شعرا فيه فائدة وأن يبتعد عن السّخف. تنتقل إذن أزمة الحريّة من النّقد إلى الإبداع فإمّا أن يبدع الشاعر وفق "ما قالت العرب" وإمّا أن يُعدّ خارجاً عن السلطة النّقديّة. فالنّاقد غير الحرّ في اختياراته لا يمكن أنْ يتعامل مع الشِّعر

---

(1) راجـــع: Albert Cassagne: la théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Slatkine Reprints Genève 1993

وخاصة ما دعاه الكاتب (الفن للفنّ والحياة) ص 201 وما بعدها.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 250.

(3) نفسه ص 251

بمنطق حرّية الإبداع إذ كلّما كان ذلك الناقد مقهوراً من المؤسّسة المحافظة بجميع سلطاتها، كان أكثر رغبة في أن يصبّ جام غضبه على الشّاعر فيحاصر إبداعه حصارًا خانقا على نحو ما صنع الآمدي حيال شعر أبي تمام. فلو تحرّر الناقد من أشكال القهر لتحرّر الشّاعر، ومن ثَمّ لو تحرّر المثقَّف بوجه عام لتحرّر الإبداع. هكذا أفضت بنا هذه النّتيجة التي نحن بصددها إلى تبيّن أهمية مقولة السّلطة في الخطاب النّقدي القديم. ولعمري إنّ البحث في تشكّل تلك المقولة في ذلك الخطاب ـ وفي الثقافة العربيّة عمومًا ـ لمن أوْكد المسائل التي باتت تُطرح على المثقّف الواعي وعيا صحيحا بواجبه حيال نفسه وحيال الأمّة التي ينتسب إليها.

دلّت النتائج العامّة على تحاضن تجربة العرب في الفهم وتجربتهم الجماليّة، فالمفهوم، في الشِّعر عندهم، هو ما عطف القلْب بجمال الصِّياغة فتهشّ له النفس وتُقبل عليه، وبالمقابل فإنّ الجميل عندهم هو ما حقّق المنفعة والفائدة بما يتوفّر عليه من مفهوميّة: Compréhensibilité .

□ **النتائج الخاصّة**: ومربطُها (نظريّة الشعر) التي تمثّل غاية غايات هذا البحث. لذلك وزّعنا هذه النتائج على المحاور التّالية: * أساس النظرية

* أركان النّظريّة
* انتماء النّظريّة
* أفق النّظريّة.

1) أساس النظرية: إنّ أساس النّظريّة الشعرية عند العرب هو أساس بيانيّ وقفنا على أصوله من خلال قسم التّشكّل ورصدنا تجلّياته من تصوّر الجاحظ البياني ومن مفهوم النّقّاد المحافظين للشّعر. فالروح البيانيّة نمتْ في أحضان النّص القرآني الذي يمثّل أبرز نموذج للكلام البليغ عند العرب. يليه في المرتبة كلام النّبيّ فكلام الأعراب الفصحاء ضمن ما اصطلحنا عليه بخطاب القُدْوة. ففي ضوء خصائص هذا الخطاب وقع التّنظير لخصائص الشِّعر النموذج ومن ثَم كان التّقريب بين "النثريّ" و"الشِّعري" باعتبار أنّ الأساس الجامع بين صناعتيْ النّثر والشِّعر أساس بلاغيّ لذلك رفعوا شعار "الشِّعر أجودُه أبْلغه" فكادت تمّحي في تصوّرهم الحدود الفاصلة بين الشِّعر والخطابة والرّسالة. ومن ثمّ كادت تتماهى لديهم وظائف الشاعر والخطيب والكاتب فاعتبروا أجود الأشعار التي

خرجت خروج النّثر سهولة وانتظاما. فالشِّعر النموذج لديهم هو ما اشترك مع كلام الكُتّاب وأهل البلاغة في مقوِّمات الإبانة المستوحاة من البلاغة النّموذج وتدور حول "حلاوة اللفظ وصحّة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعاني"(1). فطبيعيّ إذن أن يقوم تنظير العرب "للكلام الشِّعري" من خلال التنظير "للكلام البليغ" حفاظاً على شرط الإفهام. وإن اتفق أن سمحوا بقدْر من الشِّعرية فإنّ ذلك مرتبط لديهم باحترام ذلك الشرط الذي ينتج عن الإخلال به تقويض للأساس البياني الذي ينهض عليه كلّ خطاب بليغ ونموذجه الأمْثل القرآن أوّلا وآخِرا. فعلى هذا الأساس البيانيّ شُدَّتْ النّظريّة الشِّعريّة كتافًا إلى النَّظريّة البلاغية(2) المشدودة بدورها إلى مقوِّمات الخطاب المُبين عند العرب. لذلك أرادوا أن يكون "الشِّعريّ" صدًى صريحاً "للبلاغيّ" وقد اختصر الآمدى ذلك بقوله: "... لأنّ الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية"(3).

2) أركان النظرية: مثلما حفرنا عن الأساس البيانيّ للنظريّة في النّقد وغير النّقد من خلال الاهتمام بالحدّ الأدنى من موضوعنا في خطابات الفهم والعلم بالشعر والنقد، قمنا أيضاً بإزاحة الركام عن أركان النظرية الشعريّة لأنّنا لم نجد كلاماً مجرَّدًا جاهزا يدور حول نظريّة الشِّعر عند القدامى يكفي جمعه لتظهر أركان تلك النّظرية. إن النقد القديم تُداخله الأخبار الأدبيّة سواء تعلّقت بالنص أم بصاحبه أم بمتقبِّله، وهو مشدود أيضاً إلى مشاغل مصاحبة كالمشغل الدّيني واللّغوي والمذهبي والمعرفي... أما ما نجده أحياناً من كلام للقدامى على الشِّعر مفهوماً ووظيفة فليس إلا مظهراً أو نتيجة لبدايات وعي أو وعي نظري تشكّل في خطاب أكثر من عالِم وناقد. إنّ النظرية الشِّعريَّة عند العرب القدامى ليست بالوضوح الذي تعتقده طائفة من الدّارسين الذين يستعملون مفهوم (النّظريّة) استعمالا عفويا ينقصه كثير من التحرّي والضبط. فيكتفون بجمع كلام ناقد أو أكثر تحت غطاء نظريّة الشِّعر عند العرب. إنّ النظرية الشعرية ليست مجرّد كلام على العمود. فالنقاد

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 10.

(2) راجع عن النظرية البلاغية عند العرب من زاوية علم الكلام بحث محمد النويري: دور علم الكلام في تأسيس النظرية البلاغية عند العرب. بحث لنيل شهادة دكتورا الدّولة في اللّغة العربيّة وآدابها. إشراف حمّادي صمّود1998- مخطوط بمكتبة كلّيّة الآداب منّوبة/ تونس.

(3) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 380.

الذين ضبطوا أبواب العمود أغمضوا عيون الدارسين عن البحث في تشكّل النظرية قبل تبلور مصطلح العمود[1]. لم يعد القارىء اليوم يقنع بأنْ تجمع له أبواب العمود بعد تفسيرها على الطريقة التّعليمية لتقدِّمها له بين دفّتيْ كتاب عنوانه (نظرية الشِّعر عند العرب). إنّ أسئلة أخرى باتت تلحّ على ذلك القارىء: ما وضع النّظرية الشعريّة قبل ظهور مصطلح العمود؟ إلى أي مدى يمكن اختزال جوانب النّظريّة في أبواب معدودة؟ أليس الوقوف عند مقاربة نُقاد العمود وقوفا عند الظاهرة دون أسبابها؟ هل "النّص" فقط هو الركن الوحيد في نظرية الشِّعر ؟ إنّ الإجابة عن مثل هذه الأسئلة لا يسعف بها كلامُ ناقد أو ناقديْن على عمود الشعر لذلك وجدنا أنّه لا مناص، وقد تعلّقت همّتنا بكتابة النّظريّة الشِّعريّة، من تتبّع نشأة أركانها ثم تجلّيها للوصول إلى التساؤل عن مدى اكتمالها.

أ) نشأة أركان النظرية:

ارتبطت نشأة أركان النّظريّة الشِّعريّة بمرحلة "المخاض" الذي شهدته الثقافة العربية الإسلامية بمجرّد أن شارف القرن الأوّل على نهايته فوُلدت علوم ومعارف من بينها رواية كلّ شيء قام عليه اللّسان العربي. وفي هذا الإطار كان اهتمام العلماء برواية الشِّعر. وبالرّغم من طغيان الأخبار وغياب التّنظير المتعلّق باللفظ والمعنى والقيمة الفنية للنص الشعري، للأسباب التي ذكرنا سلفا، فإننا وقفنا، بعد الحفر في تلك الأخبار، على كلام مهمّ للعلماء على اللفظ والمعنى في إطار "لغات العرب" و"كلام العرب" ومن خلال عبارات من قبيل "وتقول العرب" و"وقد تفعل العرب" ممّا يتصل باستعمال قواعد اللغة والشِّعر مما يدلّ على أن هناك إجماعاً من أهل العلم على "طريقة العرب" أي على مقاييس محدَّدة للإبداع النّموذج في صلته بصاحب القول ـ الذي اشترطوا أن يكون جاهلياً بدوياً خالص العروبة مسلما يذكر الله والدين والخير مطبوعًا موهوبًا ـ وفي صلته بالقول الشِّعري في ذاته ـ فقد عوّلوا على عناصر المحيط الطبيعي في وصف الشِّعر المطبوع وعلى عناصر المحيط الثقافي في وصف الشعر المحكَم الصنعة معتبرين أنّ الشعر هو شعر الأعراب من ذوي الألفاظ النّجديّة والمعاني البدويّة ـ وفي صلته بالمتقبّل الذي اشترطوا

---

(1) يؤكد عز الدين إسماعيل مثلا أنه لا يعرف أحدا غير المرزوقي قام بتصنيف أركان العمود (الأسس الجمالية في النقد العربي ص 367 هامش 01) ولو مدّ بصره إلى ابن طباطبا أو الآمدي أوالقاضي الجرجاني لعرف أن المرزوقي مدين لهؤلاء فيما صنّف إن لم نقل عالة عليهم.

أن يكون إمّا بدوياً يفهم الألفاظ النّجدية ومعاني الفحول من الأعراب وإمّا أن يكتسب، إن كان حضريًا، أدوات قراءة شعر البدو. تلك هي القسمات العامة "لطريقة العرب" التي تمخّض عنها جزء مهمّ من بحثنا ففي صلب "طريقة العرب" تشكّلت خيوط النظرية الشعرية وتبلورت أسسها العامّة التي لن يخرج عنها النقاد الذين تعاقبوا عليها درسًا وتنظيراً. إن في إغفال الباحثين في النظرية الشعرية، لخطاب العلم بالشعر إغفالا لملابسات نشأة تلك النظرية وخيوط تشكّلها. فالعلماء بالشعر مهّدواً للنظرية لذلك رأينا أنه لا محيد عن الاهتمام الضافي بجهودهم وعْيًا منا بضرورة الإحاطة بأسباب قيام النظرية الشعرية ومظاهر تشكّلها الأولى حتى تتضح صورة تعامل النقاد معها رصْدًا وبناءً.

ب) تجلّي أركان النظرية:

تتبّعنا حركة التجلّي بدْءًا بالجاحظ الذي ضبط، في إطار مشاغله الدينيّة والعقائديّة والمعرفيّة العامّة، أبرز مفهوم قامت عليه النظرية الشعرية العربية القديمة من خلال قوله الشهير: "فإنما الشِّعر صناعة وضرْب من النَّسج وجنس من التصوير"(1) وقد صاغ الجاحظ ذلك في ضوء تصوّر بيانيّ عام عرضنا لمقوّماته وفي إطار صورة نموذجية للفظ والمعنى وقفنا على جوانبها. إنّ الملاحظ أنّ التنظير بدأ يتركّز مع الجاحظ على "النّصّ" وأنّ الاهتمام بصاحب النّص وبمتقبّله في تراجع مقارنة بما كان عليه خلال فترة نشأة أركان النظرية مع العلماء بالشعر الذين لم تقتصر نقولهم وأخبارهم على الشِّعر وحده. بات إذن ركن "النّص" أكثر تجلّيا من الركنيْن الآخريْن: صاحب النّص ومتقبّله وذلك على صعيديْ التّنظير والتّطبيق. ففي ضوء هذا التوجّه نحو الاحتفاء بركن "النّص" رصد أبو عثمان الخطوط العامّة لشعريّة الخطاب فاتّضح معه، في إطار أسس العقلية البيانيّة التي تداول العلماء من المهتمّين بالشعر وغير الشعر على تثبيتها، أنّ خصائص شعر العرب من خصائص بلاغتهم فالشعر النموذج لديهم هو ما كان مُبينًا في وحي، مُوحيًا في إبانة، موجَزًا في غير إغلاق، مُطنَباً في غير خطل، موضوعًا موضعه، كثيرة فوائده، ساحرًا في بيانه، قريباً من الحقائق، بريئًا من الغلوّ والإفراط، جاريًا على أساليب العرب بعيدا عن الصنعة والتكلّف، عفْوًا منثالا على صاحبه انثيالاً. ففضلا عن هذه الخطوط العامّة للنظرية الشعرية ركّزَ الجاحظ حدَّه للشعر على مفهوميْ (النَّسج) و(التَّصوير) احتفاءً

(1) الجاحظ: الحيوان ج 03 ص 132.

منه ظاهرًا بفكرة (النَّظْم) وقد رأينا أنّ ذلك الاحتفاء يعود إلى ربطه، من منطلق عقائديّ، بين إعجاز القرآن ونظْمه فنتج عن ذلك أنْ صارت فكرة النظم واسطةَ مفهومِ العرب للشِّعر. أمّا النقاد الذين أتوا بعد الجاحظ فلم يخرجوا عمّا ضبطه من مفهوم للشِّعر ومن خصائص للقول الشعري النّموذج بالإضافة إلى أنهم رسّخوا "مركزيّة النّص": النّص الشعري على وجه التحديد وبذلك خلَّصوا التّنظير للظاهرة الشعرية ـ ولو بصفة نسبيّة ـ من المشاغل العقائدية والمعرفية المصاحبة، فصار النّص الشعري، مع ابن المعتزّ مثلا، هو المدار إذ حصل لدى هذا الناقد الوعي النظري الكافي بالقيمة الفنية للنص من خلال الاحتفاء بالأساليب البديعية في إطار العناية بأشكال أداء المعنى الشعري بين القدماء والمحدثين. وهو ما وطّأ الطريق أمام النقاد الذين أتو بعده للتنظير للشعرية القديمة من خلال "النص" أساسًا مع انصراف شبه تام عن ركنيْ النظرية الآخريْن: صاحب النّص ومتقبّله. وما ظهور مصطلح "عمود الشعر" إلا دليل على أن النظرية الشعرية عند العرب تُختزل أو تكاد في "النصّ". وقد تجلّى لنا ذلك من خلال ما وقفنا عليه من تنظير لعمود الشعر وفق حركتيْ التشكّل والضّبط إذ أفضى بنا النظر إلى أنّ نظرية الشعر عند العرب قوامها ثالوث متماسك الأضلاع زواياه اللفظ/ المعنى / الإيقاع ممّا لا يخرج عن "النّصّ". بذلك يتمّ اختزال النظرية الشعرية في (العَمود) وإذا كان العمود مرتبطا، في معناه اللغوي، بالخشبة القائمة في وسط الخباء[1] أفيحقّ أن يُختزل الخباء كلّه في تلك الخشبة على أهميّتها؟؟.

ج) مدى اكتمال أركان النظرية:

لئن مثّل الجاحظ طور التأسيس النظري للنظرية الشعرية فصرف، في ضوء المفهوم الذي وضعه للشعر، انتباه مَنْ بَعْدَه إلى (النّص) الذي انصبّت عليه جهود النقاد التنظيرية حتى انتهت إلى قيام نظريّة العَمود التي كادت تختزل نظريّة الشعر عندهم، فإن عبد القاهر الجرجاني قد مثّل، بلا منازع، طور البناء النّظري. وقد رأينا أنّ من أبرز إضافاته النُّقلة المنهجيّة التي نزّل بمقتضاها قضية اللفظ والمعنى في إطارها اللغوي والفلسفي الصّحيح إذ أرسى تحليلاته على حَدثيْ الفكر واللّغة وما يصلهما من علاقة جدلية قائمة على قانون التأثير والتأثر ليصهرهما ـ ومن ورائهما اللفظ والمعنى ـ في مفهوم جماليّ هو مفهوم

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 388 وراجع: توفيق الزيدي: عمود الشعر ص 15-16.

(النَّظم) الذي تحوّل معه إلى نظريّة داخل النظريّة. فلئن اختزلت طائفة من النقاد نظرية الشعر في (العمود) فإن عبد القاهر اختزل نظرية الشعر في (النَّظم). وبذلك يتمّ تغييب جزء مهمّ من النّظرية الشِّعرية موصول تحديداً بقضيّتي الإنشاء والتقبّل. وإن اتفق أن عرض بعض النقاد لما له صلة بهاتين القضيتين فإنّ ذلك يظلّ مرتبطاً لديهم بما اقتضاه الكلام على الرّكن الأساس وهو (النّص). وترجع هيمنة ركن "النّص" على النّظرية الشعريّة عند العرب إلى سببيْن عامّ وخاصّ:

* السبب العامّ: هو سبب حضاري يرتبط بمحلّ النّص القرآني في ثقافتنا العربيّة الإسلاميّة: "وللقرآن في حضارتنا دور ثقافيّ لا يمكن تجاهله في تشكيل ملامح هذه الحضارة في تحديد طبيعة علومها. وإذا صحّ لنا بكثير من التّبسيط أن نختزل الحضارة في بعد واحد من أبعادها لصحّ لنا أن نقول إنّ الحضارة المصرية القديمة هي حضارة "ما بعد الموت" وإنّ الحضارة اليونانية هي حضارة "العقل"، أما الحضارة العربية الإسلامية فهي حضارة "النّصّ"(1).

* السبب الخاصّ: وهو موصول بتبعيّة النقد للنّص الأدبي. وهي عند توفيق الزيدي نوعان: تبعيّة أنطولوجيّة متمثّلة في ارتهان وجود الخطاب النقدي بوجود النّص الأدبيّ أولا سواء بالتلازم أو بالتّعاقب(2) وتبعيّة ابستمولوجيّة باعتبار أنّ "وظيفة النقد ومادّته مستمدّتان من الأدب بل هما مستحيلتان دونه"(3).

إنّ أركان النظرية الشِّعرية عند العرب نشأت مع العلماء بالشِّعر ثلاثةً. ثمّ كادت تنحصر مع النُّقاد في ركن واحد هو (النَّص) إذ لم يكد يقوم تنظير للظاهرة الشعرية خارج إطاريْ (العَمود) و(النَّظْم). ممّا يردّنا ثانية إلى مقولة السّلطة: سلطة النَّص في الخطاب النقدي القديم وفي الثقافة العربية الإسلامية بوجه عامّ: ألم يستغلّ النّاقد القديم سلطة النّص اللّغوي والشِّعري الجاهلي والدِّيني للغضّ من الشّاعر المحدث بل ولنفيه أحيانا عن حضيرة الشعراء بدعوى أنه تمرّد على ذلك النّصّ؟ ألم يُقتل ابن المقفّع وبشّار والحلاّج(4) بسبب خروجهم عن سلطة النّصّ المهيمِن؟ وما الذي يجعل نصّا ما مهيمنا غالباً ونصّاً آخر

(1) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص ص 09
(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 564-565.
(3) نفسه ص 565.
(4) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 1 ص 273 وج 02 ص 145-151.

مهيمَنا عليه مغلوباً؟ وهل الهيمنة الثقافية سياسيّة بالضرورة؟ وبم نفسّر مثلا اشتراك "الفكريّ" و"السياسيّ" في الهيمنة أيّام صعود نجم المعتزلة في عهد المعتصم والمأمون اللذيْن عُرفا بسيرتهما في مناصرة أهل الاعتزال ؟.

3) انتماء النظرية: أتيح لنا تفحّص مسألة الانتماء من خلال التوقّف عند جانبيْن يتعلّقان بنظريّة الشِّعر: جانب التّأصيل وجانب الإخْصاب ممّا أفضى بنا ضرورةً إلى الكلام على عروبة النّظرية وعلى المؤثِّر اليوناني.

أ) عروبة النظرية:

لم نعرض لجانب العروبة على سبيل المفاخرة وإنّما كانت غايتنا التّمييز بين مرجعيّة عربيّة وأخرى يونانيّة في تنظير النقاد للظاهرة الشعرية. كما لم تكن غايتنا أن نثْبت أن هذا الناقد أو ذاك تأثر أو لم يتأثر بثقافة أجنبيّة إذ نجد أنّ أبرز النقاد الذين دافعوا عن عروبة النظرية من المطّلعين على الثقافات الأجنبية كالجاحظ الذي يجمع إلى ثقافته العربية الثقافة اليونانية والفارسية والهندية[1] والآمدي الذي ظهرت آثار ثقافته المنطقية والفلسفية في موازنته[2] وعبد القاهر الجرجاني الذي تدلّ دلائله وأسراره على أنه لم يكن غافلاً عمّا كتب اليونان ولا سيّما أرسطو وهو ما أغرى طه حسين بأن قال عنه: "لم يكن إلا فيلسوفاً يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه"[3]. ومع ذلك كانت نزعة التأصيل لدى هؤلاء النقاد ـ الذين ذكرناهم على سبيل التّمثيل ـ قويّة فالجاحظ يعتبر فضيلة الشعر مقصورة على العرب والآمدي كثير التنويه بعَربيّة البحتري وأعرابيّة نهجه في القول وعبد القاهر يجنح إلى مناصرة العقل على الاتّساع والتّخييل فيلتزم نهج الاقتصاد الذي أقرّه علماء الشعر ونقّاده المحافظون فضلا عن استشهاده بالجاحظ وذكره له على وجه التصريح مما يدلّ على مرجعيّته العربيّة في التّنظير للشعر. إنّ عروبة النظرية هي عبارة عن مجموعة من المفاهيم المتّصلة باللفظ والمعنى في الشعر والموصولة بتفكير العرب البياني وبمقوّمات الخطاب البليغ لديهم. فالانتماء العربي للنظريّة هو انتماء على مستوى جملة من المفاهيم المميّزة لنظرية الخطاب لديهم أكثر ممّا هو انتماء بالمعنى الاجتماعي للكلمة.

---

(1) أحمد أمين: ضحى الإسلام ج 01 ص 387 ـ 401

(2) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 382 ـ 383.

(3) طه حسين: مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ضمن كتاب نقد النثر ص 14.

ب) المؤثر اليوناني:

حاولنا في ضوء هذا المؤثّر أن نقف، من خلال مساهمات فئة من العرب القدامى من فلاسفة ونقّاد، على مدى ما استفادته نظرية الشعر من الثقافة الفلسفية المنطقية لهؤلاء. وقد أفضى ذلك إلى وضع النظرية بين نظامين من المفاهيم: إمّا نظام المفاهيم العربية والقائم على حدٍّ للشعر أساسه الصِّياغة والتَّصوير وتجنّب الغلوّ والإحالة وفق قاعدة "أحسن الشعر أصْدقه"[1]. وإمّا نظام المفاهيم اليونانيّة والقائم على حدٍّ للشعر أساسه المحاكاة والتَّخييل إلى حد الغلوّ والتَّعجيب وفق قاعدة "أحسن الشعر أكذبه": "ولا يستحسن السرف والكذب والإحالة في شيء من فنون القول إلا الشعر وقد ذكر أرسطوطاليس الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصِّدق"[2]. وفي ذلك نسْفٌ ظاهر للأسس البيانيّة التي ينهض عليها خطاب الفهم عند العرب وخروج سافر عن مقوّمات البلاغة النموذج لديهم. إنّ خصوصية المفاهيم النظرية العربية تتجاوز إطار نقد الشعر إلى خصوصية ثقافيّة حضاريّة تتّصل بعقلية بيانيّة تستمدّ أصولها من النص المقدّس القائم على البيان والتَّبيين. فلئن استفادت النظرية الشعرية العربية من الفلاسفة باعتبارهم اهتمّوا ـ ولو نسبياً ـ بمقولة "الشِّعر الكلّي" فإن النّقاد المتفلسفين خلطوا بين نظامَيْن من المفاهيم النظرية مختلفَيْن فركّبوا هذا على ذاك ومن ثمّ آل الإخصاب إلى تشويه. فلا غرابة أن يكون كلام هؤلاء على النظرية الشعرية العربية، من خلال جهاز ثقافي ومفاهيمي يونانيّ، عديم التأثير ضعيف المفعول بمعنى أنه لم يصل إلى مرتبة النص النقدي المهيمن، ومما يدل على ذلك أنّ المساهمات النقدية المجتمعة على تأصيل النظرية توالت في عصر قدامة وبعده في حين ظلّت مساهمة قدامة ـ وقسْ عليها مساهمة ابن وهب أو حازم ـ معزولة منكمشة وكأنها عضو غريب أنكره جسم النظرية الشِّعرية العربية.

إنّ مآل كلّ خطاب، مهما يكن مجاله المعرفيّ، يستعير المفاهيم الوافدة دون وعي بأرضيتها الثقافية والفكرية هو الانكماش والموت. لأنّ زرع تلك المفاهيم في غير أرضها لن يُفرز ـ هذا إن توفر شرط النموّ ـ إلا ثمرا غريبا لن يلقى إلاّ الإهمال والازدراء. إنّ التلاقح الثقافي والحضاري بين "الأنا" و"الآخَر" مندوبٌ إليه لكنّه مشروط في نظرنا بالقيام على قاعدة الخصوصيّة حتى نضمن النهوض نهضة صحّية خالية من مرض التّابع

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 02 ص 58.

(2) ابن وهب: نقد النثر ص 90.

والمتّبوع: "إنّ عليّ كذات أن "أطلب العلم ولو في الصّين" أي أن أرى إلى الآخر كشريك لي في المعرفة، وأن أرى إلى نفسي كمشارك له في علمه. عليّ، بعبارة ثانية، أن أتمثّل تجربة الآخر من أجل أن أعمّق تجربتي الخاصة وأوسّع حدودها"[1].

4) أفق النّظريّة:

أ) الأفق المعرفيّ الحضاري:

كثيراً ما تتناهى إلى الأذن أسئلة من قبيل: هل للشعر أفق في زماننا هذا؟ ثم ما الحاجة إليه أصلاً في ظلّ ما نعيشه من ثورة اتّصالية هائلة؟ أليس على الإنسان عامة والعربيّ خاصة أن يراهن على "التّقنية" بدل أن يكتفي بالحلْم بالآتي وإنشاء القصائد العصماء؟. إنّ من تصدر عنه هذه الأسئلة يصدر في واقع الأمر عن "مفهوم تقنويّ أعمى للحداثة"[2] ومن ثَمّ يهمّش الشعر ويختزله في التّرف اللغوي والنّفسي. ولعلّ ما يغذّي ذلك فيه هو الدلالة السّلبية لبعض المصطلحات العالقة بالشِّعر في الخطاب الثقافي الرائج مثل (الكذب) و(التّخييل) و(الإيهام)... فيبدو له أنْ لا أفق للشِّعر وأن لا ضرورة لقيام النظريّة الشِّعرية. وهذا الموقف هو في الواقع موقف غير قليل من العوامّ ومن الذين يفكّرون تفكيراً عامِّيا ممَّن ينتسبون إلى الثقافة ويؤمنون بالمسلَّمات، لأنه لا محيد لمن أراد تدبّر قضية الجدوى من الشِّعر من أن يتنبّه إلى القيمة المعرفيّة للأقوال الشِّعرية. وقد كان للفلاسفة العرب وغير العرب دور جليل في كشف الأفق المعرفي للشِّعر. فالشِّعر ليس أداة للتّرويح والإمتاع فقط كما يعتقد أصحاب الموقف التّهميشي للفنّ بوجه عامّ، وإنّما هو في صميم أبرز قضية فلسفيّة هي قضية المعرفة. فكلام الفلاسفة على الأقوال الشِّعرية كان ضمن كلامهم على الأقوال البرهانيّة والجدليّة والخطابيّة والسوفسطائيّة... في إطار مختلف المقولات المنطقيّة التي تنهض عليها العلوم العقليّة. فالشِّعر إذن مرتبط لديهم بمسألة الإدراك. فإن كانت قناة الإدراك في الأقوال البرهانيّة هي اليقينيَّات فإنّ قناة الإدراك في الأقوال الشِّعرية هي المحسوسات. وبما أن "التّخييلات والمحاكيات لا تحصر وتحدّ"[3] فإنّ الشعر موصول بالمعرفة الكلّية أي هو متجاوز "للجزئيّ" من

(1) ادونيس: سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة. بيروت دار الآداب ط 1 1985 ص 75.
(2) نفسه ص 77.
(3) ابن سينا: فنّ الشعر من كتاب "الشّفاء" ص 162-163.

المعارف لأنّ الشاعر يتنبّأ بما يمكن أن يقع أمّا المؤرّخ مثلاً فلا تتجاوز مهمّته رواية الأمور كما وقعت فعلا. فلا غرابة إذن أن يفضّل الفلاسفةُ الشِّعر على الفلسفة والتاريخ. فقد قال أرسطو: "ولهذا كان الشعر أوفر حظّاً من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلّي بينما التاريخ يروي الجزئيّ"(1). أليس بمقدور الشاعر إذن، وقد بدا أوفر حظّا من الفيلسوف والمؤرّخ، أنْ يشخّص الظواهر ويكتشف عللها وعلاقاتها ويتدبّر التاريخ ليستشرف المستقبل بما له من ميزة في صحّة التنبّؤ؟ الشعر إذن مرتبط بالمستقبل ما دام الشعراء هم الذين يرسمون في قصائدهم ما يعجز الفيلسوف عن فهمه والمؤرّخ عن التنبؤ به. لذلك تكتسب النظرية الشعرية أهمّيتها من وظيفة الشعر باعتباره معرفةً كلّية أي فكرًا استشرافياً واسع الآفاق: "لن يكون الشعر بعبارة ثانية، أدَبا سيكون بالأحرى، لهبًا. وسوف يكتب الشاعر ويفكّر كأنه يقف على ذروة، يرى كلّ شيء، وفي جميع الجهات"(2). ففي ضوء كل ذلك نعتبر نظرية الشِّعر عند العرب القدامى مجسِّمةً لرؤية معرفيّة للعالَم والكون. وأداةُ تبليغ تلك الرؤية هي الفنّ: فنّ الكلام تحديدًا. فكلّما كانت الأمة متمكّنة من توجيه إبداعها الوجهة المعرفية الناجعة، كانت أقدر على فهم ما يجري حولها وعلى التنبّؤ بما سيحدث لها ومن ثَم على بناء مستقبلها دون أن يفاجئها التاريخ باللاّمنتظر.

ب) الأفق النقدي:

إنّ الغاية من كتابتنا للنّظرية الشعرية العربيّة القديمة من خلال تتبّعنا لقضية اللفظ والمعنى في الثقافة العربية الإسلامية تفسيراً ونحواً وفقهاً وعِلْماً بالشِّعر ونقْداً هي إعداد الأرضية المنهجية والنظرية لكتابة النظرية الشعرية المعاصرة إذ لا يمكن أن يقوم اليوم تنظير للظاهرة الشعرية العربية بمعزل عن تنظير القدماء لها. إنّ بناء النظرية الشعرية المعاصرة بناء أصيلاً واعياً موقوف على تمثّل تجربتيْن: تجربة العرب القدامى وتجربة "الآخر". بذلك يمكن المراهنة على كتابة النّظرية الشعرية المعاصرة بناء على أسس النظرية الشعرية القديمة في تواصل حميميّ واع بين القديم والجديد. إنّ ذلك التواصل هو الطريق القويم إلى كلّ تحديث فكري بقطع النظر عن مجال ذلك التحديث أهو النَّقد أم سواه من المجالات المعرفيّة الأخرى./.

---

(1) أرسطو: فنّ الشعر ص 26-27.

(2) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، بيروت دار الآداب (دت) ص 192.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر

- **ابن الأثير**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محيى الدّين عبد الحميد. بيروت المكتبة العصرية 1995.
- **أرسطو طاليس**:
  * فنّ الشعر. ترجمة عبد الرحمان بدوي. بيروت دار الثقافة ط2، 1973.
  * الخطابة. الترجمة العربية القديمة. تحقيق عبد الرحمان بدوي وتعليقه. الكويت / بيروت نشر وكالة المطبوعات ودار القلم 1979.
  * فنّ الخطابة. ترجمة عبد الرحمان بدوي. بغداد دار الشؤون الثقافية العامّة " آفاق عربية" ط2، 1986.
- **أسامة بن منقذ**: البديع في نقد الشّعر. تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد الحميد. مصر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده (د.ت)
- **الأشعري**: مقالات الإسلاميين واختلاف المصلّين. تحقيق هلموت ريتر ط 3 قيسبادن دار فرانز شتاير 1980.
- **الأصفهاني(أبو الفرج)**: الأغاني. تحقيق لجنة من الأدباء بإشراف عبد الستّار أحمد فرّاج بيروت دار الثقافة ط8، 1990.
- **الأصمعي**:
  * فحولة الشعراء. تحقيق شارل تورّي، ط 1971.
  * سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي وردّه عليه فحولة الشعراء. تحقيق محمد عودة سلامة أبو جرى ومراجعة رمضان عبد التواب. القاهرة، مكتبة الثّقافة الدّينية 1994.
  * ما اختلفت ألفاظه واتّفقت معانيه. تحقيق ماجد حسن الذهبي. دمشق دار الفكر، ط1، 1986.

- **الأعشى**: الدّيوان. بيروت دار صادر (د. ت)
- **الآمدي**:
※ الموازنة بين أبي تمّام والبحتري. تحقيق محمد محيي الدّين عبد الحميد. القاهرة، ط1، 1944.
※ الموازنة. تحقيق السيد أحمد صقر. مصر دار المعارف 1965.
※ الموازنة. تحقيق عبد الله حمد محارب. القاهرة مكتبة الخانجي، ط1، 1990.
- **ابن أبي الإصبع**: تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق حنفي محمد شرف القاهرة 1995.
- **الباقلاني**: إعجاز القرآن. بيروت دار ومكتبة الهلال، ط1، 1993.
- **البحتري**: الدّيوان. تحقيق حسن كامل الصّيرفي. مصر دار المعارف ط3 (د. ت)
- **بشّار**: الديوان. تحقيق الشّيخ محمّد الطاهر ابن عاشور تونس / الجزائر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، ط6، 1976.
- **التبريزي (الخطيب)**: الوافي في العروض والقوافي. تحقيق فخر الدين قباوة. دمشق دار الفكر، ط4، 1986
- **أبو تمام**: الدّيوان. شرح الخطيب التبريزي. مصر دار المعارف 1983.
- **الثعالبي**:
※ ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. مصر دار المعارف، ط2، 1984.
※ الإعجاز والإيجاز. بيروت دار مكتبة الحياة للطّباعة والنشر 1992.
- **ثعلب**: ※ قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التواب القاهرة، ط1، 1966.
- **الجاحظ**:
※ البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام محمّد هارون. بيروت دار الجيل (د. ت)
※ الحيوان. تحقيق عبد السّلام هارون. بيروت المجمع العلمي العربي الإسلامي، ط3، 1969.
※ الرسائل الأدبية. بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط3، 1995.
- **الجرجاني (الشريف)**: كتاب التّعريفات. بيروت دار الكتب العلميّة، ط1، 1983.
- **الجرجاني (القاضي)**: الوساطة بين المتنبّي وخصومه. تحقيق محمّد أبي الفضل

إبراهيم وعلي محمد البجاوي. القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1951.
- **الجرجاني (عبد القاهر)**:
* أسرار البلاغة. تحقيق هـ. ريتر. القاهرة مكتبة المتنبي ط2، 1979.
* دلائل الإعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة/ جدّة مطبعة المدني/ دار المدني ط3، 1992.
- **جرير**: الدّيوان. شرح محمّد بن حبيب. تحقيق نعمان أمين طه. مصر دار المعارف، ط3، 1986.
- **ابن جعفر (قدامة)**:
* جواهر الألفاظ. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. مصر مكتبة الخانجي ط1، 1932.
* نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. القاهرة مكتبة الخانجي، ط3، 1979.
* نقد النثر. بيروت دار الكتب العلمية (د.ت)
- **الجمحي (ابن سلام)**: طبقات فحول الشّعراء، تحقيق محمود محمد شاكر. طبعة منقّحة، القاهرة مطبعة المدني 1974.
- **ابن جنيّ**: الخصائص. تحقيق محمد علي النجّار. مصر دار الكتب المصرية، ط2، 1952.
- **ابن أبي حديد**: شرح نهج البلاغة. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. بيروت دار الجيل ط1، 1987.
- **الحموي)ياقوت)**: معجم الأدباء. بيروت دار إحياء التراث العربي، ط1، 1988.
- **الخطابي**: بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. مصر دار المعارف، ط4 (د.ت).
- **الخفاجي (ابن سنان)**: سرّ الفصاحة. تحقيق علي فوده. مصر، مكتبة الخانجي، ط1، 1932.
- **ابن خلدون**: المقدّمة، بيروت، دار الجيل (د.ت)
- **ابن خلّكان**: وفيات الأعيان. بيروت دار صادر 1994.
- **ابن رشد**: تلخيص كتاب الشعر. تحقيق تشارلس بتروث وأحمد عبد الحميد هريدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987.

- **ابن رشيق**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق صلاح الدين الهواري وهدى عودة. بيروت دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996.
- **الزركشي**: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد الفضل إبراهيم. بيروت دار المعرف للطباعة والنشر ط 2 (د.ت)
- **الزمخشري**: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق مصطفى حسن أحمد. دار الكتاب العربي 1947.
- **سيبويه**: الكتاب. تحقيق عبد السلام محمد هارون. بيروت دار الجيل، ط 1(د.ت).
- **السّيرافي (أبو سعيد)**: كتاب صنعة الشّعر. تحقيق جعفر ماجد. بيروت دار الغرب الإسلامي، ط1، 1995.
- **السيّوطي (جلال الدّين)**:

 * لباب المنقول في أسباب النزول. تونس الدار التونسية للنشر، ط2، 1984.

 * تاريخ الخلفاء. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت دار الجيل 1988.
- **الشافعي (محمد بن إدريس)**: الرّسالة. تحقيق أحمد محمّد شاكر. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت)
- **الشهرستاني (أبو الفتح)**: الملل والنّحل. بيروت مؤسسة ناصر للثقافة 1981.
- **الصولي (أبو بكر)**:

 * أخبار أبي تمّام. تحقيق خليل محمود عساكر ـ محمد عبده عزّام ـ نظير الإسلام الهندي. بيروت المكتب التجاري للطّباعة والنشر والتوزيع (د.ت).

 * أخبار البحتري. تحقيق صالح الأشتر. دمشق دار الفكر ط2، 1964.
- **ابن طباطبا**: عيار الشّعر. تحقيق محمد زعلول سلاّم. مصر الإسكندرية منشأة المعارف، ط3(د.ت)
- **الطبري**: جامع البيان عن تأويل آي القرآن. مصر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط 2، 1954.
- **ابن عبد ربّه الأندلسي**: كتاب العقد الفريد. شرح أحمد أمين - إبراهيم الأبياري - عبد السلام هارون - بيروت دار الكتاب العربي (د.ت).
- **أبو عبيدة**:

 * شرح نقائص جرير والفرزدق. تحقيق محمّد إبراهيم حوّر ووليد محمود خالص.

الإمارات العربيّة المتّحدة. شركة أبي ظبي للطّباعة والنشر، ط1، 1994.

* مجازر القرآن. تحقيق محمد فؤاد سزكين. القاهرة مكتبة الخانجي (د.ت)

- **العسكري (أبو هلال)**:

* الفروق في اللّغة. تحقيق لجنة إحياء التّراث العربي. الدّار العربيّة للكتاب، ط6، 1983.

* كتاب الصّناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة بيروت دار الكتب العلمية، ط2، 1983

- **العلوي (يحيى)**: كتاب الطّراز. بيروت دار الكتب العلمية 1982.

- **ابن فارس**: معجم مقاييس اللّغة. بيروت دار الجيل (د.ت).

- **الفـراء**: معاني القرآن. تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمّد على النجّار ومراجعة علي النجدة ناصف. بيروت دار السّرور(د.ت)

- **الفرزدق**: الديوان. تحقيق علي فاعور. بيروت لبنان دار الكتب العلمية، ط1، 1987.

- **القاضي عبد الجبّار**: المغني في أبواب التوحيد والعدل. الجزء السادس عشر: إعجاز القرآن تحقيق أمين الخولي. القاهرة نشر الشركة العربية للطباعة والنشر 1960.

- **ابن قتيبة**:

* تأويل مشكل القرآن. تحقيق السّيد أحمد صقر. بيروت دار الكتب العلمية ط3، 1981.

* الشّعر والشعراء. الدّار العربيّة للكتاب، ط3، 1983.

* أدب الكاتب. تحقيق محمد طعمه الحلبي. بيروت دار المعرفة، ط1، 1997.

- **القرشي (أبو زيد)**: جمهرة أشعار العرب. بيروت دار صادر (د.ت)

- **القرطاجنّي (حازم)**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس دار الكتب الشرقية 1966.

- **القيرواني (ابن شرف)**: رسائل الانتقاد ضمن رسائل البلغاء. عني بجمعها محمد كرد علي. مصر دار الكتب العربية الكبرى 1913.

- **ابن كثير**: تفسير القرآن العظيم. بيروت دار الأندلس للطباعة والنشر ط1، 1966.

- **المبرّد**:

* المقتضب . تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة. بيروت عالم الكتب (د.ت).

* الكامل في اللغة والأدب. بيروت مؤسسة المعارف (د.ت)

- **ابن المدبّر**: الرّسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة ضمن رسائل البلغاء. عني بجمعها محمد كرد علي. مصر دار الكتب العربيّة الكبرى 1913.

- **المرزباني**: الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر. تحقيق علي محمد البجاوي. القاهرة دار الفكر، ط2، 1965.

- **المرزوقي (أبو علي)**:

* شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة أو تفسير معاني أبيات شعر أبي تمام. تحقيق خلف رشيد نعمان. بيروت عالم الكتب مكتبة النهضة المصريّة، ط1، 1987.

* شرح ديوان الحماسة. نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون. بيروت دار الجيل، ط1، 1991

- **ابن المعتزّ**:

* طبقات الشعراء. تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج. القاهرة دار المعارف، ط4، 1981.

* كتاب البديع. تحقيق كراتشقوفسكي وتقديمه. بيروت دار المسيرة، ط3، 1982.

* كتاب البديع. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت دار الجيل، ط1، 1990.

- **ابن منظور**: لسان العرب. تصحيح أمين محمّد عبد الوهاب ومحمّد الصادق العبيدي. بيروت دار إحياء التراث العربي طـ 2، 1997.

- **ابن هشام**: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. بيروت دار الشام للتراث (د.ت)

قائمة المراجع العربية

- **إبراهيم (طه أحمد)**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. بيروت دار الحكمة (د.ت)
- **أدونيس**:
  * مقدّمة للشعر العربي. بيروت دار العودة ط1، 1971.
  * النصّ القرآني وآفاق الكتابة. بيروت دار الآداب (د.ت).
  * سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربيّة المعاصرة بيروت دار الآداب ط1، 1985.
  * الثابت والمتحوّل. بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. بيروت دار السّاقي ط7، 1994.
- **أرنو لدروث**: وظيفة القارىء في النّقد الألماني المعاصر. ترجمة سعيد خرو. مجلّة "نوافذ" عدد 13. النادي الأدبي الثقافي بجدّة سبتمبر 2000.
- **إسماعيل (عزّ الدين)**:
  * الأسس الجماليّة في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي ط3، 1974.
  * لمصادر الأدبيّة واللغوية في التراث العربي. بيروت دار النهضة العربيّة 1976.
- **أمين (أحمد)**:
  * فجر الإسلام. بيروت دار الكتاب العربي ط11، 1975.
  * ضحى الإسلام. بيروت دار الكتاب العربي ط10 (د.ت).
- **باديس النّويري (نور الهدى)**: تصوّر العرب لعلاقة اللّفظ بالمعنى وأثره في فهمهم للمجاز: دراسة لنيل شهادة الكفاءة في البحث. إشراف حمّادي صمّود 1991 (مخطوط بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية 9 أفريل تحت رمز 34 - T44.
- **بدوي (أحمد أحمد)**: أسس النقد الأدبي عند العرب. القاهرة دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع 1994.
- **بدوي (عبد الرحمان)**:
  * المنطق الصّوري والرّياضي. الكويت وكالة المطبوعات ط4، 1974.
  * مذاهب الإسلاميين. بيروت دار العلم للملايين ط2، 1979.

* الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية. سوسة / تونس دار المعارف للطباعة والنشر (د.ت)
- **بدوي (عبده)**: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. مصر الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1985.
- **البطل (علي)**: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها. بيروت دار الأندلس ط 3 1983
- **البكوش (الطيب)**:
* التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث. تونس نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ط2، 1987.
* النظريات الصوتية في كتاب سيبويه. حوليّات الجامعة التونسية عدد 11، 1974.
- **بناني (محمّد الصغيّر)**: النظريّات اللّسانية والبلاغيّة عند العرب * النظريات اللسانية والبلاغية والأدبيّة عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين. بيروت دار الحداثة ط1، 1986.
- **بنحدو (رشيد)**: القوام الابستمولوجي. لجماليّة التلقّي، مجلّة " علامات في النقد" جدّة - ماي 2000
- **البهبيتي (نجيب محمد)**: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. المغرب الدار البيضاء دار الثقافة 1982
- **توفيق (محمد أحمد)**: الإبداع والخطاب: قراءة في أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلائله. ضمن مجلّة " فصول": قضايا الإبداع. الجزء الأول - المجلّد العاشر- العددان الأوّل والثاني يوليو 1991.
- **توفيق (مجدي أحمد)**: مفهوم الإبداع الفنّي في النّقد العربي القديم. مصر الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1993.
- **الجابري (محمد عابد)**: بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربيّة. بيروت / الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط2، 1991.
- **جحفة (عبد الحميد)**: سطوة النّهار وسحر الليل. الفحولة وما يوازيها في التطوّر العربي. الدّار البيضاء / المغرب دار توبقال للنشر ط1، 1999.

- **الجطلاوي (الهادي)**:
* قضايا اللغة في كتب التفسير: المنهج - التأويل - الإعجاز. تونس دار محمّد عليّ الحامّي للنشر والتوزيع صفاقس ط1، 1998.
* الآمدي شارحا وناقدا في كتاب "الموازنة" حوليّات الجامعة التونسية العدد 24، 1985.
- **جودة نصر (عاطف)**: الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامّة للكتاب 1984.
- **الجوزو (مصطفى)**: نظريّات الشّعر عند العرب (الجاهليّة والعصور الإسلاميّة) - الجزء الأوّل- بيروت دار الطليعة ط 1 1981.
- **حسّان (تمّام)**:
* اللغة العربية معناها ومبناها: القاهرة عالم الكتب ط 3 1998.
* الأصول: دراسة ايبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي: النحو - فقه اللغة - البلاغة. الدار البيضاء دار الثقافة ط 1991.
- **حسن (إبراهيم)**: التفسير المأثور عن عمر بن الخطّاب. تونس / ليبيا الدّار العربة للكتاب 1994.
- **حسن أحمد (نوزاد)**: المنهج الوصفي في كتاب سيبويه. بنغازي منشورات جامعة قاريونس ط1، 1996.
- **حسين (عبد القادر)**: أثر النحاة في البحث البلاغي. القاهرة مطبعة نهضة مصر 1975.
- **حمّود (كامل)**: دراسات في تاريخ الفلسفة العربيّة. بيروت دار الفكر اللّبناني ط1، 1990.
- **حنفي (حسن)**: "موقفنا الحضاري"، ضمن "المستقبل العربي" مجلّة يصدرها مركز دراسات الوحدة العربيّة. السّنة الثامنة العدد 76 حزيران (يونيو) 1985.
- **الخضري (محمد)**: أصول الفقه. سوسة / تونس دار المعارف 1989.
- **الخطيب (صفوت عبد الله)**: نظريّة حازم القرطاجنّي النقديّة والجماليّة في ضوء التأثيرات اليونانية. القاهرة مكتبة نهضة الشرق 1986.
- **الخطيب (عبد الكريم)**: إعجاز القرآن: الإعجاز في دراسات السّابقين: دراسة كاشفة لخصائص البلاغة العربية ومعاييرها. دار الفكر العربي ط4، 1974.
- **درويش (محمد حسن)**: تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام. مطبعة الفجالة الجديدة 1974.

- **الدقر (عبد الغنيّ)**: الإمام الشافعي فقيه السّنة الأكبر. دمشق دار القلم ط5، 1990.
- **رجيس بلاشير**: تاريخ الأدب العربي. ترجمة إبراهيم الكيلاني. تونس / الجزائر. الدّار التونسية للنشر / المؤسسة الوطنية للكتاب 1986.
- **رنيه وليك وآوستن وآرن**: نظريّة الأدب. ترجمة عادل سلامة. المملكة العربية السعوديّة دار المرّيخ للنشر ط3، 1992.
- **أبو زيد (أحمد)**: المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن. الرباط مكتبة المعارف للنّشر والتوزيع ط1، 1986.
- **أبو زيد (نصر حامد)**:
  * مفهوم النصّ: دراسة في علوم القرآن. بيروت / الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط1، 1990.
  * إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل. بيروت / الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط2، 1992.
- **الزيدي (توفيق)**:
  * مفهوم الأدبيّة في التراث النّقدي. تونس دار سراس للنشر 1985.
  * تأسيس الخطاب النقدي: أطروحة الجمحي تونس / ليبيا الدّار العربيّة للكتاب 1991.
  * جدلية المصطلح والنظريّة النقديّة تونس قرطاج 2000 ط1، 1998.
- **سعيد (جميل) / سلوم (داود)**: نصوص النظريّة النقديّة في القرنين الثالث والرابع للهجرة. بغداد دار الشؤون الثقافيّة العامّة "آفاق عربيّة" ط2 1986.
- **سلوم (تامر)**: نظريّة اللغة والجمال في النقد العربي. سوريّة ـ اللاذقيّة دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، 1983.
- **الشرفي (عبد المجيد)**: لبنات. تونس دار الجنوب 1994.
- **الشريف (محمّد صلاح الدّين)**:
  * النظام اللغوي بين الشكل والمعنى من خلال كتاب تمّام حسّان "اللغة العربية معناها ومبناها" حوليات الجامعة التونسية عـ17ـدد 1979 (من ص 193 إلى ص 218).
  * تقديم عام للاتجاه البرغماتي. ضمن " أهمّ المدارس اللسانية" تونس منشورات المعهد القومي لعلوم التربية 1990.

- **شلبي (محمّد مصطفى)**: المدخل في التعريف بالفقه الإسلامي وقواعد الملكيّة والعقود فيه. بيروت دار النهضة العربيّة ط2، 1985.
- **شيخون (محمود السيد)**: الإعجاز في نظم القرآن. القاهرة مكتبة الكليّات الأزهريّة ط1، 1978.
- **الصالح (صبحي)**: مباحث في علوم القرآن. بيروت دار العلم للملايين ط19، 1996.
- **صبحي (محيي الدين)**:

* نظريّة الشعر العربي من خلال نقد المتنبّي في القرن الرّابع الهجري. الدّار العربية للكتاب ط1، 1981.

* نظريّة النقد العربي وتطوّرها إلى عصرنا (الجزء الثاني من نظريّة الشعر العربي) ليبيا تونس الدار العربية للكتاب ط 1984.

- **صليبا (جميل)**: تاريخ الفلسفة العربية. بيروت الشركة العالمية للكتاب 1989.
- **صمّود (حمادي)**:

* التّفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس(مشروع قراءة). منشورات الجامعة التونسية ط1، 1981.

* من تجلّيات الخطاب البلاغي. تونس دار قرطاج للنشر والتوزيع ط1، 1999.

* في نظرية الأدب عند العرب. المملكة العربية السعودية النادي الأدبي الثقافي بجدّة ط1، 1990.

* النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص. تونس الدار التونسية للنشر ط1، 1988 (بالاشتراك).

- **ضيف (شوقي)**:

* تاريخ الأدب العربي 2: العصر الإسلامي. القاهرة دار المعارف ط 1978.

* تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي القاهرة دار المعارف ط10 1982

* البلاغة تطوّر وتاريخ. مصر دار المعارف ط8 (د.ت).

- **طبانة (بدوي)**: البيان العربي: دراسة في تطوّر الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى. بيروت دار الثقافة 1986.
- **طرابلسي (محمد الهادي)**: في مفهوم الإيقاع. حوليات الجامعة التونسية عدد 32 سنة 1991.

- **طنطاوي (محمد)**: نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة. القاهرة دار المعارف ط2، 1995.
- **ابن عاشور (محمد الطاهر)**: تفسير التحرير والتنوير. تونس/ليبيا الدار التونسية للنشر ـ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع (د.ت).
- **عاصي (ميشال)**: الشعر والبيئة في الأندلس . بيروت منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ط1 1970
- **عامر (فخر الدين)**: أسس النّقد الأدبي في عيار الشّعر. القاهرة عالم الكتب ط1، 2000.
- **عبّاس(إحسان)**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة ط4، 1992.
- **عبد الحافظ (صلاح)**: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره . دراسة نقدية نصية . الجزء الأول: الموقف الشعري من القضية واتجاهاتها. القاهرة دار المعارف (د ت)
- **عبد الحفيظ عبد العال (عبد السلام)**: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي. دار الفكر العربي(د.ت).
- **عبد العزيز (ألفت محمد كمال)**: نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.
- **عبد الله (محمد صادق حسن)**: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتعددة: دراسة وتحليل ونقد القاهرة دار الفكر العربي (د ت) ص 49 وما بعدها
- **عبد ربّه (فوزي السّيد)**: المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين. القاهرة دار الثقافة للنشر والتوزيع 1983.
- **عتيق (عبد العزيز)**:
  * علم البيان. بيروت دار النهضة العربية 1985.
  * تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت دار النهضة العربية ط4، 1986.
- **عجينة (محمد)**: الشعر والمرجع: ملاحظات حول المرجع في الشّعر ومدى مساهمته في تحديد الخطاب الشعري. ضمن أعمال ندوة مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية CERES تونس 1982.
- **عرفه (عبد المعطي)**: قضية الإعجاز وأثرها في تدوين البلاغة العربية. بيروت عالم الكتب ط1، 1985.
- **العشماوي (محمد زكي)**: قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث. بيروت دار النهضة

للطّباعة والنشر (د.ت)
- **عصفور (جابر أحمد)**: مفهوم الشّعر: دراسة في التراث النقدي المركز العربي للثقافة والعلوم 1982.
- **العمري (محمد)**: البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها. بيروت إفريقيا الشرق 1999.
- **عنبر (عبد الله)**: تفاعل اللّفظ والمعنى عند العرب في ضوء التّماسك النصّي. مجلّة "دراسات" (العلوم الإنسانية) المجلّد الثاني والعشرون (1) العدد الثالث 1995، من ص 1185 إلى ص 1199.
- **عيد (رجاء)**:
* التّراث النّقدي: نصوص ودراسة. الإسكندريّة. منشأة المعارف ط 1990.
* المذهب البديعي في الشّعر والنّقد. الإسكندرية منشأة المعارف (د.ت)
- **غريب (روز)**: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. بيروت دار الفكر العربي 1993.
- **فخري (ماجد)**: مختصر تاريخ الفلسفة العربيّة. بيروت دار الشّورى ط1، 1981.
- **القطّ (عبد الحميد)**: في النقد العربي القديم. القاهرة مكتبة الأنجلو المصريّة 1989.
- **القطّ (عبد القادر)**: مفهوم الشعر عند العرب كما يصوّره كتاب الموازنة للآمدي ترجمة عبد الحميد القطّ. مصر دار المعارف 1982.
- **كانتينو (جان)**: دروس في علم أصوات العربيّة. تعريب صالح القرمادي. تونس مركز الدّراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية 1966.
- **لانسون**: منهج البحث في تاريخ الأدب. ترجمة محمد مندور ضمن كتابه " النقد المنهجي عند العرب" القاهرة دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 1994.
- **محمّد (الوليّ)**: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. بيروت المركز الثقافي العربي ط1، 1990.
- **محمد (سلام زغلول)**: مدخل إلى الشعر الجاهلي: دراسة في البيئة والشّعر. الإسكندرية منشأة المعارف 1990.
- **محمّد السيّد (محمد صالح)**: مدخل إلى علم الكلام. القاهرة دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 2001.
- **المسدّي (عبد السلام)**:
* التّفكير الّساني في الحضارة العربيّة. ليبيا / تونس الدّار العربية للكتاب ط2، 1986

* قاموس اللسانيات. تونس / ليبيا الدار العربية للكتاب 1984.
* اللسانيات وأسسها المعرفيّة: تونس / الجزائر الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب 1986.
- **المسعدي (محمود)**: الإيقاع في السّجع العربي. محاولة تحليل وتحديد. تونس نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ط1، 1996.
- **المصري (محمد عبد الغنيّ)**: نظريّة أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النّقد الأدبي. عمّان / الأردن دار مجدلاوي ط1، 1987.
- **مصلوح (سعد)**: حازم القرطاجنّي ونظريّة المحاكاة والتخييل في الشعر. القاهرة دار الكتب ط1، 1980.
- **مطلوب(أحمد)**: عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده. بيروت ط1، 1973.
- **المعاملي (شوقي محمد)**: عنصر الفكرة في الشعر. القاهرة مكتبة النهضة المصرية (د.ت).
- **المناعي (مبروك)**: الشعر والمال: بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن III هـ/ IX دار الغرب الإسلامي ط1، 1998.
- **المهيري (عبد القادر)**:
* مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة. حوليات الجامعة التونسية عـ11ـدد سنة 1974 (من ص 83 إلى ص 124).
* كتاب سيبويه بين التقعيد والوصف حوليات الجامعة التونسية عـ11ـدد سنة 1974 (من ص 125 إلى ص 139).
* مفهوم الكلمة في النحو العربي حوليات الجامعة التونسية عـ23ـدد 1984 (من ص 31 إلى ص 42)
* من الكلمة إلى الجملة: بحث في منهج النحاة تقديم عبد السلام المسدّي تونس مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ط 1 1998.
- **موافي (عثمان)**:
* الخصومة بين القدماء والمحدثين في النّقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها. الإسكندرية دار المعرفة الجامعية ط2، 1991.
* في نظريّة الأدب: من قضايا الشّعر والنّثر العربي القديم (الجزء الأوّل) الإسكندريّة

دار المعرفة الجامعيّة 1994

- **أبو ناجي (عبد السلام)**: أصول الفقه. ليبيا منشورات الجامعة المفتوحة ط2، 1995.
- **ناصف (علي النجدي)**: سيبويه إمام النّحاة. القاهرة مصر عالم الكتب ط2، 1979.
- **ناصف (مصطفي)**: نظريّة المعنى في النّقد العربي. بيروت دار الأندلس (د.ت)
- **نعمان (طارق)**: اللّفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم. القاهرة دار سينا للنشر ط1، 1994.
- **النويري (محمد)**: دور علم الكلام في تأسيس النظريّة البلاغية عند العرب. بحث لنيل شهادة دكتورا الدولة في اللغة العربية وآدابها. إشراف حمّادي صمّود 1998 (مخطوط بمكتبة كلية الآداب منوبة جامعة تونس 1)
- **هارون (عبد السلام محمد)**: الأساليب الإنشائية في النحو العربي. بيروت دار الجيل 1990.
- **الهاشمي (أحمد)**: جواهر البلاغة. بيروت دار إحياء التّراث العربي ط12 (د.ت).
- **الواد (حسين)**:
  * في مناهج الدراسات الأدبية تونس دار سراس للنشر 1985
  * المتنبّي والتجربة الجماليّة عند العرب. بيروت/تونس المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر ـ دار سحنون للنشر والتوزيع ط1، 1991.
  * تدور على غير أسمائها. تونس دار الجنوب للنشر ط 1993.
  * اللّغة الشعر، تونس دار الجنوب للنشر 1997.
- **والتر أونج**: الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عزّ الدين، سلسلة " عالم المعرفة" الكويت المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب ـ فبراير شباط 1994.
- **الودرني (أحمد)**: صورة البحتري عند الصّولي والآمدي. دراسة لنيل شهادة الكفاءة في البحث. إشراف توفيق الزّيدي 1992 (مخطوط بمكتبة كليّة الآداب منّوبة جامعة تونس1)
- **اليعلاوي (محمد)**: نشأة النّقد الأدبي عند العرب. حوليات الجامعة التونسية عدد 28، 1988.
- **يموت (غازي)**: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر. بيروت دار الفكر اللبناني ط1، 1992.

قائمة المراجع الأجنبيّة والمكتوبة باللّسان الأجنبي

- **Akamatsu (Etienne)** : Herméneutique. In Dictionnaire de culture générale. Sous la direction de Frédéric Laupies. Ed P.U.F Paris 2000 p: 317 - Bachelard (G) : La poétique de l'espace. Quadrige PUF 4eme édition France 1989.
- **Barthes (R)** :
  * Le plaisir du texte. Ed du Seuil, Paris 1973.
  * Le degré Zéro de lécriture (suivi de: Nouveaux essais critiques). Ed. du Seuil, Paris 1972.
  * Introduction à lanalyse structurale des récits, In. communications, 8 Ed. du Seuil, Paris 1981.
- **Baylon (Christian) et Mignot (Xavier)** : Initiation à la Sémantique du langage. Ed Nathan Her Paris 2000.
- **Ben cheikh (J)** : Poétique arabe: essai sur les voies d'une création. Ed. Anthropos, Paris 1975.
- **Benveniste (E)** : Problèmes de linguistique générale. Ed Gallimard, Paris 1966.
- **Bertrand (Denis)** : Précis de sémiotique littéraire. Ed Nathan Her Paris 2000
- **Campa (L)** : La poétique de la poésie. Ed. Sedes 1998
- **Cassagne (A)** : La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes Slatkine Reprints, Genève 1993.
- **Charaudeau (P)** : Grammaire du sens et de l'expression. Ed. Hachette. Paris 1992.
- **Chomsky (Noam)** : Essais sur la forme et le sens. Ed du seuil, Paris 1980.
- **Claret (J)** : L'idée et la forme. PUF. 1^{ere} éd 1979.
- **Cohen (J)** : Structure du langage poétique. Ed. Flammarion France 1966.
- **Coste (D)** : Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire. In Poétique n°43. Ed Seuil, Paris 1980.
- **De Saussure (F)** : Cours de linguistique générale. Payot, Paris 1983.
- **Dessons (G)** :
  * Introduction à l'analyse du poème. Ed Nathan, Paris 2000.
  * Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature. Ed. Nathan/ Her, Paris 2000
- **Dessons (G) et Meschonnic (H)** : Traité du rythme. Ed. Dunod, Paris 1998.
- **Foucault (M)** : Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. Ed Gallimard 1966.
- **Gouvard (J-M)** : La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire. Ed. Armand

Colin, Paris 1998.
- **Goyet (F)** : Imitatio ou intertextualité (Riffaterre revisited). In. Poétique n° 71. Ed du Seuil, Paris 1987.
- **Greimas** :
  * Du sens II. Essais sémiotiques. Ed. du Seuil, Paris 1983.
  * Sémantique structurale.Ed P.U.F Paris 1986
- **Jakobson (R)** :
  * Essais de linguistique générale : les fondations du langage. Trad N.Ruwet. Ed de Minuit Paris 1963
  * Six leçons sur le son et le sens. Ed. De Minuit, Paris 1983.
  * Huit questions de poétique. Ed. du Seuil, Paris 1977.
- **Jauss (H.R)** :
  * Pour une esthétique de la réception. Traduit de l'Allemand par Claude Mallard. Ed Gallimard, Paris 1978.
  * La jouissance esthétique : Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis. In Poétique n° 39 Ed Seuil Paris 1979
- **Jean Dubois - Mathée Giacomo-Louis Guespin - Christiane Marcellesi - Jean Baptiste Marcellesi** : Dictionnaire de linguistique. Ed Larousse, Paris 1973.
- **Jean Louis Aroui:** L'interface forme/sens en poétique (Post-) Jakobsonienne. In. Langue Française n° 120 Mai 1996.
- **Klinkenberg (Jean-Marie)** : Précis de sémiotique générale. Ed De Boeck et Larcier S.A 1996
- **Kouloughli (Djmaladdin)** : A Propos de lafẓ et Maᶜnā. In Bulletin d'études orientales. Tome XXXV 1983, pp.43-63.
- **Laizé (H)** : Aristote: Poétique. Ed. PUF 1ère éd, Paris 1999.
- **Mansour (J.A)** : ᶜAmūd al-šhiᶜr: legitimization of tradition. In Journal of Arabic Literature, XII 1981.
- **Martinet (A):**
  * Eléments de linguistique générale. Librairie Armand Colin, Paris 1980.
  * Syntaxe générale, Armand Colin, Paris 1985.
- **Molino (J)** : La logique de la description. In. Poétique n° 91. Ed. Seuil, Paris 1992.
- **Pinckney Stetkevych (Suzanne)** : Toward a redefinition of "Badīᶜ" Poetry. In Journal of Arabic literature, XII 1981.
- **Rey (A)**
  * Théories du signe et du sens : Lectures, 1 vol.tome I, 304p. Ed Kkincksieck Paris 1973.
  * Théories du signe et du sens: Lectures, 1 vol.tome II, 408p Ed Klincksieck, Paris 1976.

* La lexicologie. Ed. Klincksieck. Paris 1980.
- **Ricœur (P)**
  * De l'interprétation : essai sur Freud. Ed du Seuil Paris 1965
  * La métaphore vive. Ed du Seuil, Paris 1975.
- **Riffaterre (M)** : La production du texte. Ed. Seuil, Paris 1979.
- **Rimmon-Kenan (Shlomith)** : Qu'est-ce qu'un thème. Traduit de l'anglais par Viviane Alleton et Claude Bremond. In Poétique n° 64. Ed Seuil, Paris 1985.
- **Rosenthal (O)** : Présences du lecteur dans la poésie lyrique du XVI siècle. In Poétique n° 105. Ed. du Seuil, Paris 1996.
- **Sammoud (H), Ghozzi (R)** : La définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe. In Poétique n° 38. Ed. du Seuil, Paris 1979.
- **Serale, John (R)** :
  * Les actes de langage. Essai de philosophie du langage. Traduit par Hélène Pauchard. Ed. Hermann Paris 1972.
  * Expression and Meaning. Traduit par Joëlle Proust: Sens et expression. Ed. de Minuit, Paris 1982.
- **Spurr (David)** : Scènes de lecture. In Poétique n° 120 Ed Seuil Novembre 1999
- **Szondi (Peter)** : L'herméneutique de Schleiermacher. In Poétique n° 02. Ed Seuil Paris 1970
- **Todorov (T)**
  * Le sens des sons. In. Poétique n° 11. Ed. du Seuil, Paris 1972.
  * Introduction à la symbolique. In Poétique n° 11. Ed Seuil Paris 1972
  * Théories du symbole. Ed du Seuil Paris 1977.
- **Touratier (Christian)** : la sémantique. Ed Armand Colin/Her Paris 2000
- **Trabulsi (A)** : La critique poétiques des Arabes jusqu'au V^e^ siècle de l'Hégire. Damas 1955.
- **Zumthor (P)** : Essai de poétique médiévale. Ed du Seuil, Paris 1972.
- **Encyclopédie de l'Islam** : Leiden Brill, éd 1991, 1993, 1998.
  Maᶜnā - Naḥw - Sibawayhi - Al -Shafiᶜī.
- **Le nouveau petit Robert** : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris 1996.

الفهارس العامة

فهرس الآيـــات القرآنيـــة

(مرتبـة حسب ورودها في النصّ)

الآيـــــة	رقمها	السورة	الصفحة
ـ ﴿ هُوَ ٱلَّذِى بَعَثَ فِى ٱلْأُمِّيِّـۧنَ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُوا۟ عَلَيْهِمْ ءَايَـٰتِهِۦ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ ٱلْكِتَـٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا۟ مِن قَبْلُ لَفِى ضَلَـٰلٍ مُّبِينٍ ﴾	02	الجمعة	54
ـ ﴿ فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَـٰنُ مِمَّ خُلِقَ ﴾	05	الطّارق	56
﴿ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَعِبْرَةً لِّمَن يَخْشَىٰٓ ﴾	26	النازعات	57
﴿ وَأَنزَلْنَآ إِلَيْكَ ٱلذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾	44	النّحل	57 ـ 114ـ 1078
﴿ أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ ﴾	78	الإسراء	61
﴿ وَأَتِمُّوا۟ ٱلْحَجَّ وَٱلْعُمْرَةَ لِلَّهِ ﴾	196	البقرة	61
﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓا۟ أَيْدِيَهُمَا ﴾	38	المائدة	61 ـ 220 ـ 228 ـ 236
﴿ فَٱمْسَحُوا۟ بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُم ﴾	06	المائدة	61
﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا تَأْكُلُوٓا۟ أَمْوَٰلَكُم بَيْنَكُم بِٱلْبَـٰطِلِ إِلَّآ أَن تَكُونَ تِجَـٰرَةً عَن تَرَاضٍ مِّنكُمْ ﴾	29	النساء	62
﴿ وَكُلُوا۟ وَٱشْرَبُوا۟ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلْخَيْطُ ٱلْأَبْيَضُ مِنَ ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ ﴾	187	البقرة	62
﴿ فَصِيَامُ ثَلَـٰثَةِ أَيَّامٍ ﴾	89	المائدة	62

﴿كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ إِن تَرَكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ﴾	180	البقرة	62
﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُم بِظُلْمٍ أُولَٰئِكَ لَهُمُ الْأَمْنُ وَهُم مُّهْتَدُونَ﴾	82	الأنعام	63
﴿إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ﴾	13	لقمان	63
﴿يُوصِيكُمُ اللَّهُ فِي أَوْلَادِكُمْ لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الْأُنثَيَيْنِ﴾	11	النساء	63 ـ 72 ـ 91
﴿لَّقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ﴾	21	الأحزاب	64 ـ 75 ـ 96
﴿وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَىٰ مُكْثٍ﴾	106	الإسراء	68
﴿وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ﴾	83	البقرة	71 ـ 99
﴿وَيَسْأَلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَ قُلِ الْعَفْوَ﴾	219	البقرة	71
﴿لَّقَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاءُ﴾	181	آل عمران	72
﴿مَّن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ أَضْعَافًا كَثِيرَةً﴾	245	البقرة	72 ـ 88
﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَن يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَٰلِكَ﴾	116	النساء	72
﴿وَلَا تَسُبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ فَيَسُبُّوا اللَّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾	108	الأنعام	72
﴿وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾	110	الأنعام	73
﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ﴾	90	المائدة	73 ـ 220
﴿لَيْسَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جُنَاحٌ فِيمَا طَعِمُوا إِذَا مَا اتَّقَوا وَّآمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ثُمَّ اتَّقَوا وَّآمَنُوا ثُمَّ اتَّقَوا وَّأَحْسَنُوا﴾	93	المائدة	73
﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ﴾	03	المائدة	74
﴿إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ﴾	01	النّصر	74
﴿فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ إِنَّهُ كَانَ تَوَّابًا﴾	03	النّصر	74
﴿فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ﴾	256	البقرة	75 ـ 105
﴿سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ﴾	42	المائدة	75
﴿وَمَن يُرِدْ أَن يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا﴾	125	الأنعام	76 ـ 100 ـ

﴿ شَهْرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِيٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلْقُرْءَانُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَٰتٍ مِّنَ ٱلْهُدَىٰ وَٱلْفُرْقَانِ ۚ فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ ٱلشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ ۖ وَمَن كَانَ مَرِيضًا أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِّنْ أَيَّامٍ أُخَرَ ۗ﴾	185	البقرة	219 ـ 220
﴿ وَأَقِيمُوا۟ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتُوا۟ ٱلزَّكَوٰةَ ﴾	43	البقرة	215 ـ 220
﴿ وَأَتِمُّوا۟ ٱلْحَجَّ وَٱلْعُمْرَةَ لِلَّهِ ۚ﴾	196	البقرة	220
﴿ فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ ٱلشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ ۖ﴾	185	البقرة	220
﴿ وَلَا تَقْرَبُوا۟ ٱلزِّنَىٰٓ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ فَٰحِشَةً وَسَآءَ سَبِيلًا ﴾	32	الإسراء	220
﴿ وَلَا تَقْتُلُوا۟ ٱلنَّفْسَ ٱلَّتِي حَرَّمَ ٱللَّهُ إِلَّا بِٱلْحَقِّ ۗ﴾	33	الإسراء	220
﴿ لِّلَّذِينَ يُؤْلُونَ مِن نِّسَآئِهِمْ تَرَبُّصُ أَرْبَعَةِ أَشْهُرٍ ۖ فَإِن فَآءُو فَإِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ۞ وَإِنْ عَزَمُوا۟ ٱلطَّلَٰقَ فَإِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴾	226ـ227	البقرة	220
﴿ وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ﴾	04	الشرح	227
﴿ ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَيْءٍ ۖ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ ﴾	62	الزمر	227
﴿ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ ﴾	32	إبراهيم	227
﴿ ۞ وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي ٱلْأَرْضِ إِلَّا عَلَى ٱللَّهِ رِزْقُهَا ﴾	06	هود	227
﴿ ٱلزَّانِيَةُ وَٱلزَّانِي فَٱجْلِدُوا۟ كُلَّ وَٰحِدٍ مِّنْهُمَا مِاْئَةَ جَلْدَةٍ ۖ﴾	02	النّور	228 ـ 236
﴿ وَأَنذِرْ عَشِيرَتَكَ ٱلْأَقْرَبِينَ ﴾	214	الشّعراء	230
﴿ مَا كَانَ لِأَهْلِ ٱلْمَدِينَةِ وَمَنْ حَوْلَهُم مِّنَ ٱلْأَعْرَابِ أَن يَتَخَلَّفُوا۟ عَن رَّسُولِ ٱللَّهِ وَلَا يَرْغَبُوا۟ بِأَنفُسِهِمْ عَن نَّفْسِهِۦ ۚ﴾	120	التوبة	230
﴿ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۚ﴾	13	الحجرات	231
﴿ وَأَحَلَّ ٱللَّهُ ٱلْبَيْعَ وَحَرَّمَ ٱلرِّبَوٰا۟ ۚ﴾	275	البقرة	231
﴿ وَأُحِلَّ لَكُم مَّا وَرَآءَ ذَٰلِكُمْ ﴾	24	النساء	231
﴿ إِذَا قُمْتُمْ إِلَى ٱلصَّلَوٰةِ فَٱغْسِلُوا۟ وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى ٱلْمَرَافِقِ وَٱمْسَحُوا۟ بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى ٱلْكَعْبَيْنِ ۚ﴾	06	المائدة	235
﴿ فَإِذَآ أُحْصِنَّ فَإِنْ أَتَيْنَ بِفَٰحِشَةٍ فَعَلَيْهِنَّ نِصْفُ مَا عَلَى ٱلْمُحْصَنَٰتِ مِنَ ٱلْعَذَابِ ۚ﴾	25	النساء	236

﴿وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُم مِّن شَيْءٍ فَأَنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَىٰ وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ﴾	41	الأنفال	236
﴿فَإِن طَلَّقَهَا فَلَا تَحِلُّ لَهُ مِن بَعْدُ حَتَّىٰ تَنكِحَ زَوْجًا غَيْرَهُ ۗ فَإِن طَلَّقَهَا فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِمَا أَن يَتَرَاجَعَا﴾	230	البقرة	237
﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا ۖ فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا فَعَلْنَ فِي أَنفُسِهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ ۗ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾	234	البقرة	238
﴿الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ﴾	173	آل عمران	248 ـ 256
﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ ۚ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَن يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ ۖ وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ۚ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ﴾	73	الحجّ	249
﴿ثُمَّ أَفِيضُوا مِنْ حَيْثُ أَفَاضَ النَّاسُ﴾	199	البقرة	249
﴿وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ ۙ لَا تَأْتِيهِمْ ۚ كَذَٰلِكَ نَبْلُوهُم بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾	163	الأعراف	250
﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِن قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً وَأَنشَأْنَا بَعْدَهَا قَوْمًا آخَرِينَ ۝ فَلَمَّا أَحَسُّوا بَأْسَنَا إِذَا هُم مِّنْهَا يَرْكُضُونَ﴾	11ـ12	الأنبياء	250
﴿وَمَا شَهِدْنَا إِلَّا بِمَا عَلِمْنَا وَمَا كُنَّا لِلْغَيْبِ حَافِظِينَ ۝ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا ۖ وَإِنَّا لَصَادِقُونَ﴾	81 ـ 82	يوسف	250
﴿حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ أُمَّهَاتُكُمْ وَبَنَاتُكُمْ وَأَخَوَاتُكُمْ وَعَمَّاتُكُمْ وَخَالَاتُكُمْ وَبَنَاتُ الْأَخِ وَبَنَاتُ الْأُخْتِ وَأُمَّهَاتُكُمُ اللَّاتِي أَرْضَعْنَكُمْ وَأَخَوَاتُكُم مِّنَ الرَّضَاعَةِ وَأُمَّهَاتُ نِسَائِكُمْ وَرَبَائِبُكُمُ اللَّاتِي فِي حُجُورِكُم مِّن نِّسَائِكُمُ اللَّاتِي دَخَلْتُم بِهِنَّ			

فإن لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم وحلائل أبنائكم الذين من أصلابكم وأن تجمعوا بين الأختين إلا ما قد سلف إن الله كان غفورا رحيما ۞ والمحصنات من النساء إلا ما ملكت أيمانكم كتاب الله عليكم وأحل لكم ما وراء ذلكم أن تبتغوا بأموالكم محصنين غير مسافحين فما استمتعتم به منهن فآتوهن أجورهن فريضة ولا جناح عليكم فيما تراضيتم به من بعد الفريضة إن الله كان عليما حكيما﴾	24_23	النساء	250 _ 252
﴿أم يحسدون الناس﴾	54	النساء	256
﴿فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا﴾	03	النساء	264
﴿إذا طلقتم النساء فطلقوهن لعدتهن﴾	01	الطلاق	270
﴿واللائي يئسن من المحيض من نسائكم إن ارتبتم فعدتهن ثلاثة أشهر﴾	04	الطلاق	270
﴿فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ۞ ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره﴾	08_07	الزلزلة	273
﴿۞ والوالدات يرضعن أولادهن حولين كاملين لمن أراد أن يتم الرضاعة وعلى المولود له رزقهن وكسوتهن بالمعروف﴾	233	البقرة	273
﴿ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله﴾	09	إبراهيم	317
﴿. . . خير أمة أخرجت للناس. . .﴾	110	آل عمران	415 _ 726
﴿وأنهار من عسل مصفى﴾	15	محمّد	461
﴿وأرسلنا الرياح﴾	22	الحجر	518
﴿إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون﴾	40	النحل	531
﴿إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون﴾	82	يس	531
﴿حتى يلج الجمل في سم الخياط﴾	40	الأعراف	580 _ 585
﴿ومن أصدق من الله قيلا﴾	122	النساء	589

﴿ لِمَ أَذِنتَ لَهُمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكَ ٱلَّذِينَ صَدَقُواْ وَتَعْلَمَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴾	43	التوبة	589
﴿ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴾	26	يوسف	589
﴿ ۞ قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴾	27	النمل	589
﴿ وَلْيَسْتَعْفِفِ ٱلَّذِينَ لَا يَجِدُونَ نِكَاحًا حَتَّىٰ يُغْنِيَهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ ﴾	33	النّور	589
﴿ إِلَّآ أَن يَأْتِينَ بِفَٰحِشَةٍ مُّبَيِّنَةٍ ﴾	19	النساء	589
﴿ فَيُسْحِتَكُم بِعَذَابٍ ﴾	61	طه	669
﴿ وَلَوْ أَنَّمَا فِى ٱلْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَٰمٌ وَٱلْبَحْرُ يَمُدُّهُۥ مِنۢ بَعْدِهِۦ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَٰتُ ٱللَّهِ ﴾	27	لقمان	817 _ 717
﴿ قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ﴾	109	الكهف	713
﴿ وَمَآ أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ ﴾	04	إبراهيم	721 _ 715
﴿ بِلِسَانٍ عَرَبِىٍّ مُّبِينٍ ﴾	195	الشعراء	718
﴿ لَّا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنزِفُونَ ﴾	19	الواقعة	718
﴿ لَّا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ ﴾	33	الواقعة	718
﴿ وَجِفَانٍ كَٱلْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَٰتٍ ﴾	13	سبأ	719
﴿ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ ﴾	20	الزّمر	719
﴿ وَهُمْ فِى ٱلْغُرُفَٰتِ ءَامِنُونَ ﴾	37	سبأ	719
﴿ حَتَّىٰ جَآءَهُمُ ٱلْحَقُّ وَرَسُولٌ مُّبِينٌ ﴾	29	الزّخرف	720
﴿ أَنَّىٰ لَهُمُ ٱلذِّكْرَىٰ وَقَدْ جَآءَهُمْ رَسُولٌ مُّبِينٌ ﴾	13	الدّخان	720
﴿ قُلْ إِنَّمَا ٱلْعِلْمُ عِندَ ٱللَّهِ وَإِنَّمَآ أَنَا۠ نَذِيرٌ مُّبِينٌ ﴾	26	الملك	720
﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُواْ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ ﴾	143	البقرة	722
﴿ لَا تَغْلُواْ فِى دِينِكُمْ ﴾	171	النساء	992 _ 722
﴿ قُلْ مَآ أَسْـَٔلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ وَمَآ أَنَا۠ مِنَ ٱلْمُتَكَلِّفِينَ ﴾	86	ص	724 _ 723
﴿ ٱلَّذِينَ يَتَّبِعُونَ ٱلرَّسُولَ ٱلنَّبِىَّ ٱلْأُمِّىَّ ﴾	157	الأعراف	723
﴿ فَـَٔامِنُواْ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِ ٱلنَّبِىِّ ٱلْأُمِّىِّ ﴾	158	الأعراف	723
﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ﴾	31	البقرة	783 _ 778
﴿ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ ﴾	31	البقرة	779

﴿أَنۢبِئۡهُم بِأَسۡمَآئِهِمۡۖ فَلَمَّآ أَنۢبَأَهُم بِأَسۡمَآئِهِمۡ﴾	33	البقرة	779
﴿۞ وَإِذۡ نَتَقۡنَا ٱلۡجَبَلَ فَوۡقَهُمۡ كَأَنَّهُۥ ظُلَّةٞ وَظَنُّوٓاْ أَنَّهُۥ وَاقِعُۢ بِهِمۡ﴾	171	الأعراف	880
﴿۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖ﴾	35	النور	880
﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا﴾	39	النور	880
﴿وَلَهُ ٱلۡجَوَارِ ٱلۡمُنشَـَٔاتُ فِي ٱلۡبَحۡرِ كَٱلۡأَعۡلَٰمِ﴾	24	الرحمان	880
﴿وَجَنَّةٍ عَرۡضُهَا كَعَرۡضِ ٱلسَّمَآءِ وَٱلۡأَرۡضِ﴾	21	الحديد	880
﴿وَٱلطُّورِ ۞ وَكِتَٰبٖ مَّسۡطُورٖ﴾	2_1	الطّور	888
﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾	04	مريم	964
﴿وَأَزۡوَٰجُهُۥٓ أُمَّهَٰتُهُمۡۗ﴾	06	الأحزاب	989
﴿قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ﴾	41	آل عمران	1050
﴿وَقَالَتِ ٱلۡيَهُودُ يَدُ ٱللَّهِ مَغۡلُولَةٌۚ﴾	64	المائدة	1051

فهـــرس الأحـاديـــث

مرتّبة حسب ورودها في النصّ)

فهــرس الأشعـار

I - فهرس الأبيات (مرتّبة على حرف الرّوي دون اعتبار الحركات)

البيت (المطلع و القافية)		البحـــر	الصفحة
[لا قوم	كالآجال]	الكامل	555
[فرميت	طحالها]	الكامل	522
[كأنّي	خلخال]	الطويل	1005
[على ابن أبي العاص	أذالها]	الطويل	593
[رعناهم	قصّال]	الكامل	735
[ترى	عالا]	الوافر	640
[متفرّغ	الإشغال]	الكامل	914
[مدح	بالمقال]	الخفيف	549
[سمعت	بلالا]	الوافر	558
[و إذا	نهالها]	الكامل	593
[و لقد علمت	شمالا]	الكامل	547
[و إذا افتقرت	الأعمال]	الكامل	544
[و نكرم	مالا]	الوافر	1051
[و إذا شهدت	مالي]	الكامل	683
[شرب	الإسهال]	الخفيف	754
[و هززن	أوال]	الكامل	555
[أيقتلني	أغوال]	الطويل	565
[أتته	أذيالها]	المتقارب	456
[يكسو	الذبل]	البسيط	734
[بكى	دوبل]	الطويل	602
[وليل	ليبتلي]	الطويل	852
[و ما ذرفت	مقتّل]	الطويل	687-347
[قالت	رجل]	البسيط	382
[وهي	الأدحل]	الرّجز	571
[إن تركبوا	نزل]	البسيط	607
[يودّ	تراسله]	الطويل	1044

II- فهرس أنصاف الأبيات :
(مرتّبة على الحرف الأخير دون اعتبار الحركات)

فهرس الموضوعــات

المجلد الأول

المجلد الثاني



دار الغرب الإسلامي
بيروت – لبنان
لصاحبها : الحبيب اللمسي
شارع الصوراتي (المعماري) – الحمراء ، بناية الأسود
تلفون: Tel: 009611-350331 / خليوي: Cellulaire: 009613-638535
فاكس: Fax: 009611-742587 / ص.ب. 113-5787 بيروت ، لبنان
DAR AL-GHARB AL-ISLAMI B.P.:113-5787 Beyrouth, LIBAN

الرقم : 430 / 1500 / 3 / 2004
التنضيد : مؤسسة علوم التفسير - بيروت - لبنان
الطباعة : دار صادر ، ص . ب . 10 - بيروت